

آفاق جديدة 1

منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

سيميائية النص السردي



الدكتور

عبد الهادي أحمد الفرطوسي

آفاق جديدة ١

منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق

www.dar-alkotob.com دار الكتب

سيميائية النص السردي

الدكتور

عبد الهادي أحمد الفرطوسي

دار الكتب www.dar-alkotob.com

٠٠٧ ر ٨٣١
ف ٤٦٩ الفرطوسي ، عبد الهادي أحمد
سيميائية النص السردي /
عبد الهادي أحمد الفرطوسي. – بغداد !
اتحاد الأدباء ، ٢٠٠٧.
(ص) ؛ ٢٤ سم.
١ – القصص العربية – دراسة
أ – العنوان
م.و
٦١ / ٢٠٠٧

المكتبة الوطنية: الفهرسة أثناء النشر

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٦١ لسنة ٢٠٠٧

www.dar-alkotob.com دار الكتب

مقدمة

كيف يمكن استخراج بنية واقعية من ثنايا تجربة تنتمي إلى العالم المخيالي؟

سؤال طرحه سعيد بنكراد وأجاب عليه بأن " التداخل بين البنيتين يتم انطلاقا من عملية تسنينية قائمة على خلق بنية مكونة من عناصر تنتمي إلى تجربتين مختلفتين: تجربة واقعية وقد اختصرت في عناصرها المميزة، وتجربة فنية تعيد بناء هذه العناصر وفق قوانينها الخاصة".

والكتاب الذي بين يدي القارئ محاولة للإجابة على السؤال المذكور بصورة إجراءات تطبيقية، على خمسة من النصوص السردية العربية، آخذا بالاعتبار أن العملية التسنينية المشار إليها تتم من خلال دراسة التجربة الفنية (العمل المدروس) بوصفها مدخلا إلى التجربة الواقعية، ولذلك سعت إلى تشكيل منهجها الخاص من خلال الاستفادة من مناهج مختلفة تنتمي إلى السيميائية من جهة وإلى السوسيولوجيا من جهة أخرى، لذلك كان لابد من إطلالة سريعة على خارطة تلك المناهج التي شكلت الروافد الأساسية لمنهجية هذا الكتاب.

إن جذور سيميائية السرد ترجع إلى مدرسة الشكلانيين الروس،

وخاصة فلاديمير بروب وكتابه "مورفولوجيا الخرافة" الذي صدر عام ١٩٢٨، إذ توصل فيه إلى أن الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة، وهي العناصر الثابتة فيها، وليس الشخصيات، ويقصد بروب بالوظيفة " الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالته في التطور العام للحكاية "، وقد لاحظ بروب أن هذه الوظائف مترابطة فيما بينها بضرورات منطقية وجمالية ، هكذا كان "مورفولوجيا الخرافة" النواة الأولى للسيميائيات السردية، و الموطّئ لولادتها على حد تعبير جان إيف تاديه.

أما الولادة الحقيقية لسيميائية السرد فقد جاءت عام ١٩٦٦ على يد الجيرداس جوليان غريماس سنة ١٩٦٦ في كتابه الشهير "الدلالة البنيوية" وأعقبتها كتب أخرى من بينها "في المعنى""، و"السميائيات"، وهو قاموس كتبه بالاشتراك مع جوزيف كورتيس، أما دراساته التطبيقية فأهمها دراستان: الأولى بعنوان " دراسة نص لديميز بل" وردت ضمن كتاب يضم مجموعة أبحاث تطبيقية، والثانية كتاب تحت عنوان " صديقان" وقد طبق فيه مبادئ نظرية على واحدة من قصص موباسان، تقوم نظرية غريماس على بناء علم للتراكيب بإقامة نموذج تحليلي، يعتمد مفهوم العامل استمراراً وتطويراً لمنهجي بروب وسوريو بهذا الخصوص.

وبين ١٩٧٦ و ١٩٧٨ صدر كتاب تحت عنوان تحليل سيميولوجي للنصوص ألفه جان كلود جيرو ولويس بانيي، وقد كان جوهر منهجهما في تحليل النصوص يعتمد على مستويين: مستوى السطح ، ومستوى العمق، يستند الأول على مكونين: مكون سردي ينظم تعاقب وتسلسل

حالات وتحولات، وآخر خطابي ينظم تسلسل وجوه وأفعال المعنى داخل النص، أما الثاني فيعتمد خطاطتين لتنظيم العناصر وترتيبها شبكة للعلاقات تنجز سلماً ترتيبياً لقيم المعنى حسب العلاقات التي تربطها فيما بينها، ومنظومة الأفعال التي تنظم المرور من قيمة إلى أخرى.

ومن جهة أخرى كان لرولان بارت إسهامات مهمة في سيميائية السرد تحققت في عدد من أعماله، كان في مقدمتها كتابه "التحليل البنيوي للقصة" إذ جعل علم اللغة العام نموذجاً أساسياً لتحليل وتركيب القصة، فتعامل مع النص بوصفه جملة كبيرة لها مستويات عدة، وإن وحداتها ترتبط فيما بينها على وفق نموذجين من العلاقات: توزيعية (إذا وقعت في المستوى نفسه) وتكاملية (إذا تأثرت بمستوى آخر)، إن العلاقات التوزيعية لا تكفي لتوضيح المعنى، وقد أخذ من سوسير موضوعة المحور الأفقي والمحور العمودي ليطبقه على القصة، كما درس بعض مفاهيم توماشفسكي وطوّرها تحت مصطلحي النوى و المحفزّات.
لقد شكل كتاب "التحليل البنيوي للقصة" تقديماً وتقعيداً لكتاب أكبر وأهم هو "s / z" الصادر عام ١٩٧٠، قدّم رولان بارت فيه نموذجاً فريداً للسيميائية السردية، التي تساعد المحلل على أن يستخرج معاني كثيرة من النص الكلاسيكي، فهو يحلل قصة قصيرة لبلزاك لا تتجاوز الصفحات السبع عشرة عنوانها سرازين، فيبدأ بتفكيكها إلى ٥٦١ وحدة، معتمداً المعنى الإيحائي معياراً لتحديد الوحدة، ثم يفترض وجود خمس

شفرات في النص تتصل بالجوانب التأويلية والدلالية والرمزية والجوانب الخاصة بالحدث والإشارة، تتولى تعديل وتحديد وتوليد المعاني عند قراءة النص، و أول تلك الشفرات هي شفرة التفسير وهي مجموع الوحدات التي تشكل لغزا، يسعى السرد إلى فكه، وثانيتها شفرة الأحداث وهي مجموع الوحدات التي تبني مجمل المتواليات النصية، وثالث الشفرات شفرة مدلولات الإيحاء، وتمثل صوت الشخصية، إذ تتضمن الوحدات التي تحيل على بعض طباع الشخصية أو صفاتها النفسية أو مستواها الاجتماعي، وهناك الشفرة الثقافية، وتتضمن مجموع المعارف والثقافة العامة لعصر ما، معبرة عن إرادة جماعية، وفيها يجري تحويل الثقافي إلى الطبيعي، فتظهر من خلاله الأيديولوجيا، في هذه الشفرة تقدم كل معرفة نفسها على أنها طبيعية وحقيقية لكنها في العمق أيديولوجية، وأخيرا الشفرة الرمزية، وهي تتجسد بأنظمة تعكس المغامرة الرمزية للبطل، عاملة على مستوى اللاشعور، مشكلة البنية الدالة للنص، ويستفيد بارت في هذا المجال من نظرية لاكان التي تفيد بأن اللاشعور لغة بدائية وأولية رمزية سابقة على الكائن الإنساني، وبناء عليه فإن ثلاثة مصادر معرفية تدخل في كشف الشفرة الرمزية للنص، هي البلاغة الأرسطية وما تحمله من كثافة رمزية، و التحليل النفسي، والاقتصاد الماركسي.

وفي مقاله "من أين نبدأ" يواصل رولان بارت رسم الأسس النظرية لمنهجه السيميائي بمنهجية أخرى، ويبدأ إجراءاته على رواية "الجزيرة العجيبة" لجون فرن، باستنباط مجموعة الإشارات الأولية ومجموعة أخرى من الإشارات النهائية، ويبحث في كيفية الانتقال من الأولى إلى الثانية، وتقوده سيرورة التحليل إلى الكشف عن شفرتين: إحداهما ثابتة تحيل على الوضع الآدمي في لوحة البداية ولوحة الخاتمة، والأخرى حيوية تحيل على اكتشاف الأرض الجديدة واستثمارها، كما تشكل صفات الطبيعة السخية الشفرة العدنية؛ لتكون جزءاً من الموضوع الآدمي (آدم / عدن)، كما أن هنالك شفرة التعمير التي تتفرع بدورها من الموضوع الآدمي، ويستمر اكتشاف الشفرات على مستوى المتن الحكائي فقط بأحداثه وشخصياته؛ ليصل إلى نتيجة مهمة جوهرها أن العمليات الانتاجية عموماً هي صورة للعملية اللسانية، فما ينتجه المهندس في الرواية هو تأليف كالتأليف اللفظي، وفي خاتمة المقال يقدم بارت تقويماً عاماً لهذا المنهج فيصفه بأنه تحليل موضوعاتي وليس شكلياً، ويعدّ ذلك مقدمة لتحليل آخر، يتولى تتبع الشفرات والكشف عن عناصرها وأطرافها، وتخطيط مقاطعها، إن ما فعله في هذا المقال هو تكثيف معين للمعنى، يتبعه تفتيت هذه المضامين والرجوع بها القهقرى وسوقها تحت أمرة علم شكلي، وأن هذا النمط من التحليل يمنح المحلل إمكانية الانطلاق من شفرات مألوفة؛ ليصل إلى غاية التحليل الأساسية وهي الكشف عن تعددية النص.

لقد تناولت الاتجاهات الثلاثة الآنف ذكرها النص السردي تناولا محايثا بوصفه نصا مغلقا منفصلا عن العوالم الخارجية التي أنتجته، لكن هنالك مناهج أخرى أنبثقت من رحم البنيوية لتربط بين النص الأدبي وحاضنته الاجتماعية، كان في مقدمة تلك المناهج المنهج البنيوي التكويني الذي أرسى أسسه لوسيان غولدمان، وقبل ذلك لا بد من الإشارة إلى بيير ماشيري وميخائيل باختين، اللذين وطّأ كل منهما إلى ظهور البنيوية التكوينية وعلم اجتماع النص الأدبي.

فقد أسس بيير ماشيري نظريته على أن صورة الواقع التي تعكسها مرآة النص الأدبي، يبحث عنها في الشكل الذي ترسمه مرآة النص، وليس في الواقع، ودعا إلى الاكتفاء بتحليل النص، ليصل إلى أن الأيديولوجيات المستمدة من الواقع تصير مكونات أولية للنص، لترتبط بعلاقة اصطراع مع النص ككل(المعبّر عن أيديولوجية المؤلف)، وتنشأ عن هذا الاصطراع رؤية الكاتب، وقد طبق ذلك على رواية "الفلاحين" لبلزاك، حيث يتوصل إلى التمييز بين كاتب الرواية الموالي للسلطة وراوي الرواية الذي يستنكر خطابه خطاب الكاتب.

أمّا ميخائيل باختين فقد نظر إلى الرواية – في كتابه " الكلمة في الرواية" – على أنها تنوع كلامي اجتماعي منظم، تتباين فيه أصوات فردية متعددة، ويتجسد ذلك التنوع الاجتماعي من خلال وحدات التأليف الأساسية التي تتكون من كلام المؤلف وكلام الرواة وكلام الأبطال .. إذ يكون التنوع الكلامي موجوداً في كل وحدة من هذه الوحدات، وبهذا

التنوع تتعدد الأصوات الاجتماعية، ويضيف باختين أن اكتساب هذه الشحنة الحوارية تشكل الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية، ثمّ يضيف أن لغات التنوع الكلامي جميعا وجهات نظر خاصة إلى العالم وأشكال لوعيه بالكلمة، وبناء على ذلك فيمكن مقارنتها الواحدة بالأخرى، كما يمكن أن تكمل أو تناقض إحداها الأخرى أو ترتبط بها حوارياً، كما يمكن أن تلتقي وتتعايش في وعي الناس ووعي الروائي خاصة، هكذا تعيش هذه اللغات وتتشكل في التنوع الكلامي الاجتماعي، وتنتظم في مستوى واحد هو مستوى الرواية.

يطبق باختين هذه الأفكار في كتابه الموسوم بـ " قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي" فيؤكد عملياً تعدد الأصوات أو الأيديولوجيات في النص الواحد، قائلاً أن البطل لم يعد بوقاً لصوت المؤلف، وإنما يعرض بوصفه شخصية غيرية تتمتع باستقلاليتها داخل بنية الرواية دون أن يمزج المؤلف صوته معها، بهذا تكون روايات دستويفسكي – بحسب باختين – روايات متعددة الأصوات تعرض من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة، تتمتع فيها الشخصيات بوعي ذاتي، وبوساطة هذا الوعي الذاتي تستطيع التعبير عن نفسها دون الاندماج بصوت المؤلف، ويحافظ داخل العمل الأدبي على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف، بل يجد باختين ذلك شرطاً أساسياً من شروط العمل الأدبي، يقول :" ما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً بل وثيقة شخصية".

وفي فصل آخر من الكتاب المذكور يناقش باختين الفكرة عند دستويفسكي، مقسما العالم الفني على صنفين: مونولوجي، ودايالوجي[1].

أمّا المنهج البنيوي التكويني فقد أخذ بالاعتبار البنيات الخاصة للنص الأدبي وفسرها في إطار العلاقات الموجودة بين العناصر المكونة لها، وبينها وبين العناصر الخارجية المتفاعلة معها، هكذا وجد غولدمان أن للعمل الثقافي بنيات مماثلة ومناظرة للبنيات الاجتماعية، ولكن في عالم يتمتع باستقلاله وبقوانينه الخاصة، أي إن بنيات العالم المتخيل مناظرة أو مماثلة للبنيات الذهنية لدى الجماعة الاجتماعية، فالجماعة الاجتماعية تشكل نسقاً من البناءات التي تبث في وعي الأفراد ميولات عاطفية وفكرية وعلمية، تندفع نحو درجة ما من التجانس محققة ما اصطلح عليه بـ " رؤية العالم"، التي بها يستطيع الكاتب الفذ الذي يخلق عالماً متخيلاً في غاية الانسجام .

وما يؤسس "رؤية العالم" – في نظر غولدمان – هو الوعي القائم/ الممكن، الذي ينقسم على نوعين: الأول إحساس بظرفية واحدة يجمع بين أفراد الجماعة وذلك هو الوعي القائم، وهو وعي متطور في بنيات متغايرة ومتلاحقة، أما الثاني فهو الوعي الممكن، وهو تصور لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود.

1 سترد مناقشة أفكار ناشيري وباختين بصورة أكبر في كتابنا القادم " تأويل النص الروائي"

تتطلب هذه المنهجية الدراسة على مستويين ولكنهما يمتزجان بصورة عميقة في البحث، وهما: مستوى الفهم ، ومستوى التفسير، يأخذ الأول شكل دراسة محايثة للنص، بحثا عن الانسجام الداخلي له، وتقدم الدراسة نموذجا بنائيا دالا يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات القائمة بين هذه العناصر، آخذاً بالاعتبار كل النص ودون إضافة شيء إليه.

أما الثاني فيتولى ربط علاقة النص بحقيقة خارجة عنه ، شرط أن تكون ذاتا عبر/ فردية– (Transindividual) (جماعية) ، وبتعبير آخر إن مستوى التفسير يسعى إلى إدماج بنية النص في بنية أوسع، فيصبح ما كان تفسيرا للبنية الأولى شرحا للبنية الثانية الشاملة.

لكن من المآخذ التي سجلت على منهجه تجاوزه المستوى اللغوي، وتحليله للرواية في سياق انطباعي خالص، خاصة في تناوله لروايات أندريه مارلو وآلان روب غرييه، لذا سعى جاك لينهارت إلى تطبيق أفكار جولدمان على اللغة فوجد أن العلاقة اليومية للناس باللغة تعتمد على مسلّمة أن السيرورة الخطابية تعبّر عن المعنى بصفة موحدة، باعتمادها على القيمة الاستعمالية، و نجده في كتابه (قراءة سياسية للرواية) الصادر عام ١٩٧٣ يعرض تحليلا لرواية (غيرة) لآلان روب غرييه ، يؤسسه على هذه الأفكار، ومن الذين أسهموا في تطوير البنيوية التكوينية لوتمان الذي استفاد من إنجازات المادية التاريخية ومدرسة الشكلانيين الروس ومدرسة المعلومات وعلم الاتصال والسيبرنيطيقا.

وتطويرا لمنهج غولدمان أصدر بيير زيما كتابه الموسوم بـ " النقد الاجتماعي" داعيا إلى منهج جديد أسماه علم اجتماع النص الأدبي، محاولا الاستفادة من مناهج أخرى في مقدمتها السيميائية والبنيوية والتحليل النفسي ونظريات القراءة، وهو بوساطة هذا المنهج يسعى إلى معرفة الكيفية التي تتجسد بها القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص، ومن ثمّ إلى إظهار الأوجه الأيديولوجية فيه، ومن بين أهداف هذا العلم أنه يسعى إلى الكشف عن وظيفة الأجناس الأدبية المختلفة، فكان أن انبثق عنه علم اجتماع الأجناس الأدبية، ليتشعب إلى علم اجتماع المسرح وعلم اجتماع النص الشعري وعلم اجتماع الرواية، ولنا وقفة طويلة مع هذا العلم في مقدمة كتابنا الموسوم "تأويل النص الروائي" .

لكن ما يعنينا هنا أن بيير زيما قد استبعد أن تكون المناهج الشكلية كمنهج جينيت ومنهج بريموند طريقا للكشف عن العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي للخطاب محتجا بأنّ تلك المناهج تهمل الأساس الدلالي للقص.

وبعد فإن هذه الدراسة تبني منهجيتها الخاصة مستفيدة من هذه المناهج مجتمعة، وإن أبرز ما يميز هذه المنهجية أنها تعتمد المناهج الشكلية مدخلا لدراسة النص سيميائيا، وبكلام أدق فإن **هذه الدراسة تسعى إلى إنتاج الدلالات السيميائية من الأدوات والتقنيات السردية**

التي أرست أسسها المناهج الشكلية (منهج جيرار جينيت خاصة) التي عدّها بيير زيما تهمل الأساس الدلالي للسرد، وجعل من دراسة اللغة بديلاً لها.

* * *

١

التجليات الدلالية

في "موت سرير رقم ١٢"

مدخل

ابتداء تفتح لفظة "موت" من العنوان نافذة على التجلي الدلالي الأول للنص، ونلمس علاماته من خلال حضور الراوي شخصية مشاركة في الأحداث مقابل حضور المروي له شخصية واضحة المعالم، يبرز الأول بوصفه مريضا راقدا في المستشفى وتلك حالة وسطى بين الحياة والموت أو طريق من الحياة إلى الموت، أما الثاني فهو شخص معافى لكن الموت يظهر في أدائه اللغوي بوصفه الذروة العليا للحياة، ثم يأخذ الراوي الواحد موقعين متقابلين: الأول موقع الراوي العليم الذي يرصد البطل من

الداخل والخارج، والثاني موقع الراوي الخارجي، وبازدواج الموقعين تولد وجهة النظر المزدوجة إلى الموت .

وتحيل عبارة "رقم ١٢" من العنوان على مقولة آلان روب غرييه ومفادها أن الحقبة الحالية هي حقبة الشخص المرقم[1]، الذي أنتجه المجتمع الرأسمالي المتطور، فتنشأ بذلك الموضوعة الأهم في النص التي تحقق حضورها عبر عدة مفارقات:

أولها أن في الوقت الذي يبشر غرييه في هذه المقولة بموت قصة الشخصية "باعتبارها أصبحت ملك الماضي"[2]، فإن النص الذي أمامنا هو قصة شخصية لا قصة حدث.

والثانية أن سبب موت الشخصية عند غرييه هو وصول المجتمع إلى عصر الرأسمالية، أما قصة غسان كنفاني فتدور أحداثها في مجتمع متخلف، كما يتضح من سياق النص ووصف الأمكنة وتصوير العلاقات الاجتماعية.

والثالثة، وهي مرتبطة بالثانية اختيار النصف الثاني من القرن العشرين، وهو عصر الإمبريالة بوصفها أعلى مراحل الرأسمالية، زمانا لأحداث القصة واختيار منطقة الخليج بما يحمله من تخلف حضاري في خمسينيات القرن العشرين مكانا للأحداث .

١نحو رواية جديدة : آلان روب غرييه : ت مصطفى ابراهيم مصطفى :دار المعارف – مصر:٣٦ .

٢ نفسه : ٣٦ .

وتجر هذه المفارقة إلى مفارقة رابعة، هي أن المكان ينقسم على موضعين، فتبدأ الأحداث في مدينة أبخا العمانية الأشد تخلفا، وتنتهي في الكويت البلد النفطي الذي يتجه مسرعا نحو الرأسمالية.

تشكل النقاط الأربع الآنفة الذكر علامات أولى على التجلي الدلالي الثاني الذي تشي به عبارة "رقم ١٢ " من العنوان .

ويتحقق التجلي الدلالي الثالث بعبارة "سرير" التي تتوسط مساحة الفضاء النصي للعنوان واقعة بين لفظة "موت " وعبارة "رقم ١٢" ، والتي تدل على النوم ، ولعل النوم حالة وسطى بين الموت والحياة ، ولما كانت اللفظة المذكورة متضمنة الدلالة على الظرفية المكانية ، وبإحالتها على النوم فهي تومئ إلى الفضاء الوسطي الذي يقترب كثيرا من فضاء العتبة الذي أشار إليه باختين في دراسته عن دستوفسكي.

هكذا تتشابك التجليات الدلالية الثلاثة التي أوحى بها العنوان ، وبتشابكها في النص تقودنا إلى المعنى العميق للعمل.

* * *

الراوي والمروي له

يأخذ العمل شكل رسالتين يبعثهما الراوي إلى صديقه المروي له، وبهذه التقنية يحقق المؤلف جملة أهداف أهمها أنه يضع الراوي وجها لوجه مقابل المروي له، وبالحوار بينهما يكشف لنا عن علاقة كل منهما بموضوعة الموت : فالراوي يقول: " إنني أقضي شهري الثاني في هذه

المستشفى، إنني أشكو من قرحة في أمعائي"[1]، وهو بهذا المكان يرى بعينه قبح الموت وبشاعته، والفرق بين من يرى الموت بعينه وبين من يسمع عنه " فرق شاسع لا يستطيع أن يدركه إلا من يشاهد إنسانا ينكمش على سريره .... "[2].

أما المروي له فلا يرى قبح الموت ولا يشعر ببشاعته ؛ لذلك يجده الطرفَ الآخرَ لكل شيء ، أو هو ذروة كل شيء، هكذا يقدمه الراوي: " كنت تستعمل كلمة الموت، للتدليل على التطرف، لطالما سمعت منك أمثال هذه الجمل: كاد يموت من الضحك، وإني تعب حتى الموت، وإن الموت لا يستطيع أن يسكت حبي ..."[3] ، وفي الرسالة الثانية يرفض المروي له الرؤيا التراجيدية للموت بالطريقة التي قدمها الراوي :" الناس يموتون ببساطة أشد، ذلك الذي وقع عند الرصيف فانطلق مسدسه المحشو ومزقت الرصاصة عنقه، كان ذاهبا مع فتاة رائعة الجمال، والذي قتلته نوبة قلبية في الطريق .... "[4] .

يتكرر هذا التقابل بين الراوي والمروي له في أكثر من موضع مسلطا الضوء على كلا الشخصيتين:" لقد كان فقيرا، فقيرا جدا أكثر مما تتصوّر

---

١ الآثار الكالةمر : ٢ : غسان كنفاني: دار الطليةع : ١٩٧٣ : ١٢٧ .

٢ نفسه : ٨٢٨ .

٣ نفسه : ١٢٧ .

٤ نفسه : ١٤٩ .

أنت بخيالك الباذخ المتسكع في المقهى"[١]، تقابله صورة الراوي :" حينما استطعت أن أسير على قدمي لأول مرة بعد عملية الترقيع"[٢]

بين وجهة نظر الراوي ووجهة نظر المروي له ينشطر البطل إلى شخصيتين: واقعية ومتخيلة، وقبل ذلك ينشطر الراوي إلى راويين بموقعين مختلفين أحدهما راو خارجي يتابع الأحداث من خلال الوثائق، والآخر راو عليم يعرف كل شيء عن البطل القابع في زاوية من مخيلته، وبانشطاره ينشطر المتن الحكائي إلى متنين: متن واقعي وآخر متخيل .

يقدم الراوي البطل الواقعي من خلال بطاقة معلقة على سريره فيقرأ: "الإسم : محمد علي اكبر. العمر: ٢٥ عاما، الجنسية عماني (....) سرطان في الدم" [٣] ، ثم تتضح شخصيته في الصفحات الأخيرة من العمل، من خلال التقرير الذي كتبه الطبيب عنه: كان أبا لخمسة أطفال وكان بحارا .... وصل قبل أربع سنوات إلى الكويت باحثا عن عمل، وقبل شهرين فتح شبه دكان على الرصيف[٤]، ثم مرض ورقد في المستشفى شاغلا السرير رقم ١٢، وكان أن عميت عيناه قبل خمس ساعات من موته .

ذلك هو المتن الحكائي الأول، أما المتن الثاني فهو فرع يتشعب عن المتن الأساسي الأول مقدما الشخصية المتخيلة بوصفه سقاء في مدينة

---

١ نفسه :٠٣٠ .

٢ المكان نفسه.

٣ نفسه : ١٢٩ .

٤ نفسه : ٠٥٠ .

أبخا، يقع في حب فتاة سمراء فيكلف أخته ان تخطبها له، لكن أهلها يرفضون تزويجها إياه؛ بسبب تشابه في الاسم بينه وبين لص يحمل اسم محمد علي؛ لذلك تضيق أبخا بعين البطل، وتبزغ في ذهنه فكرة تعوض عن إحساسه بالخيبة هي فكرة جمع الثروة الكبيرة، هكذا يقرر الرحيل إلى الكويت، ويعمل فراشا في إحدى الدوائر.

في هذين المتنين يعرض المؤلف رؤيتين متباينتين للموت :

الموت بوصفه مأساة انطولوجية كما يصورها المتن الحكائي المتخيل، والموت بوصفه حدثا يوميا مألوفا يشكل نهاية منطقية لحياة كل فرد، كما يعرضه المتن الحكائي الواقعي .

* * *

بؤرة الحكي

تتشكل الدلالة الكلية للنص من خلال تشابك المتنين المذكورين في مبنى حكائي واحد ، يستفيد من تقنيات تيار الوعي ، فيبدأ عرض المتن الحكائي من نهاية الأحداث، بتصوير لحظة الموت :" ينكمّش بغطاء سريره بكل ما في أصابعه الراجفة من قوة كي يقاوم انزلاقا رهيبا إلى الفناء ..."[1]، وبعد خمسة أسطر : " عدت أحدق إلى الوجه النحيل الأسمر والعيون الراعفة (....) لقد دارت العيون حتى استقرت على وجهي وخيّل الي أنه يستغيث بي ، لماذا ؟ ... لقد بقي يحدق الي تم ببساطة مات"[2].

---

١ نفسه : ٨٢٨ .

٢ نفسه : ١٢٣ .

بهذه السطور القليلة يعرض وجهة النظر الأولى تجاه الموت بوصفه مأساة أنطولوجية، لكنه سرعان ما ينتقل إلى تقديم وجهة النظر الثانية باستكماله لتصوير الموت ذاته: " سمعت صوت الممرض يقول ببساطة في الممر المجاور للباب :

- مات سرير رقم ١٢ "[١] .

لن نجانب الصواب إذا اعتبرنا هذه السطور نموذجا لما أسماه سعيد يقطين بـ " بؤرة الحكي" والتي وصفها بالوظيفة الأم والنواة المركزية، وهي فعل واحد تظل كل الأفعال متصلة به[٢]، فإن السطور الآنفة الذكر تتسم بالظواهر الآتية:

١ في الوقت الذي تعرض وجهتي النظر المتضادتين، يبدأ منها تشعب المتن الحكائي المتخيل: " لقد دارت العيون حتى استقرت على وجهي وخيل إلي أنه يستغيث بي، لماذا؟ ألأنني كنت أطرح السلام عليه كل صباح ؟ أم لأنه شاهد في وجهي فهما للرعب الذي يعانيه ؟ لقد بقي يحدق إلي ..."[٣] .

لا نكتشف ارتباط هذا الكلام بالمتن المتخيل حتى نصل إلى نهاية النص: "لقد قرأت في التقرير الذي وضعه الطبيب أن المريض قد عميت عيناه قبل موته بست ساعات"[٤] .

---

١ نفسه : ١٢٩ .

٢ قال الراوي : سعيد يقطين : ٣٥ .

٣الآثار الكاملة :٢ : ١٢٩ .

٤ نفسه : ٥٥٠ .

٢ من هذه البؤرة ينهض التجلي الدلالي الآخر "الإنسان المرقم" معانقا التجلي الأول، ففي الوقت الذي نقرأ اسم محمد علي أكبر كاملا غير قابل للتجزئة مقترنا بجنسه وعمره في البطاقة المعلقة على سريره، نسمع صوت الممرض يعلن موت سرير رقم ١٢.

في بؤرة الحكي الممتدة على ستة عشر سطرا، من قوله :" وحين كان ينهض ..." إلى قوله : – مات سرير رقم ١٢ " [١] تتجلى التقابلات الآتية:

١ التقابل الرئيس بين النظرة المأساوية إلى الموت والنظرة الهامشية، فتعرض الأولى على امتداد الأسطر الأحد عشر الأولى، وتعرض الثانية في سياق السطور الخمسة الأخيرة .

٢ الزمان: تتجسد الرؤية الأولى في اللحظات الأخيرة من عمر البطل وتختم بموت ، بينما تأتي الثانية بعد تحقق الموت فعلا.

٣ المكان : ترد الأحداث المعبرة عن الرؤية الأولى، أمام أنظار الراوي في غرفة البطل، وهو يشارك الأطباء والممرضين الوقوف حول سريره، أما الرؤية الثانية فتأتي في مكان بعيد عن المكان الذي يجري عليه الموت، يسمعها الراوي بصورة خبر عابر من مكان آخر.

٤ تتحقق الرؤيا المأساوية للموت مقترنة بالاتصال بين الراوي والبطل، فالراوي كان يرى موت البطل بأمّ عينيه وكانت عينا البطل تستقر عليه وتتشبث به مستنجدة، أما الرؤية الثانية فتتحقق والراوي منفصل عن

---

١ نفسه : ١٢٩ .

البطل في غرفة أخرى: "اكتشفني الطبيب جرني غاضبا إلى غرفتي ...."[1].

٥ يولد التجلي الدلالي الآخر بصورة التقابل بين الاسم الكامل للبطل ورقم سريره، مقترنا بالتقابل بين طرفي التجلي الدلالي الأول، وعلى وفق الثنائيات الآتية :

أ – الاسم كاملا في الجزء الأول من النص الذي يمثل بؤرة الحكي، أما الشخص المرقم فلم يرد إلا في السطر الأخير من النص.

ب – ورد الاسم موثقا على بطاقة مكتوبة ومعلقة على سرير البطل، أما الرقم فقد ورد مسموعا بصورة عابرة.

ج – جرى تدوين الاسم والمعلومات المرافقة له من قبل الطبيب المختص، أما الرقم فقد ذكر من قبل الممرض.

د – صورة الاسم الكامل للبطل توجد في الردهة التي تمثل مسرح الأحداث، أما رقمه فيذكر في ممر جانبي.

تشكل التقابلات المذكورة في بؤرة الحكي علامات سيميائية على ثلاثة أمور :

الأول التواشج الوثيق بين التجليين الدلاليين المذكورين.

الثاني: ارتباط الطرف الأول من التجلي الثاني (الفرد المسمى) بالطرف الأول من التجلي الأول (الموت المأساوي) وارتباط الطرف الثاني من

---

١ نفسه : ١٢٩ .

التجلي الثاني (الفرد المرقم) بالطرف الثاني من التجلي الأول (مجانية الموت).

الثالث: هيمنة الرؤيا الأولى التي يجسدها الطرف الأول على المستوى الدلالي العام للنص مقابل هامشية الرؤيا الثانية.

* * *

من الشخصيات التي أنتجها النص نقف أمام شخصيتين متقابلتين: شخصية الأخت، وشخصية الممرضة:

الأولى تبرز من المتن المتخيل، بوصفها أخت البطل الذي أفقده الموت أمه، و أقعد العجز أباه، فصارت تلك الأخت أبا وأما للبطل، وكانت المعين له في الوصول إلى هدفه الأسمى الزواج، لقد أدى فشلها في تحقيق الهدف إلى انفصال البطل عنها برحيله بعيدا، كان سبب الفشل هو تجزئة الاسم: " – حدث خطأ قلت لهم في أول مرة أن اسمك محمد علي، لم أقل محمد علي أكبر لأني لم أشعر بحاجة لكي أقول.. "[١] .

يتأكد ذلك على لسان الراوي :

" كلمة واحدة وقفت في حلق القضية فماتت "[٢] .

هكذا يتشابك التجليان الدلاليان ببعضهما، ففشل الزواج (العلامة الأقوى على الحياة) يأتي نتيجة تجزئة الأسم .

١نفسه : ١٣٧ .

٢نفسه :٨٣٨.

على هذا الحدث الذي تكون شخصية الأخت بطلة له تتعقد حبكة المتن الحكائي المتخيل، فهو يمثل – بحسب بروب – وظيفة الإساءة[1]، التي لا تنتهي الحبكة إلا بإصلاحها ، يمنح ذلك شخصية الأخت وظيفة سيميائية مهمة في النص، فإذا تذكرنا أن المشكلة من وجهة نظر الراوي هي " مشكلة انعدام أو خلود"[2] فإن وظيفة الأخت ستكون مزدوجة بين الأمرين، فهي بسعيها في سبيل زواج البطل تسهم في تحقيق الخلود، وبخطئها الذي أدى إلى منع الزواج تسهم في إيصال البطل إلى الفناء، وتبقى شخصيتها المزدوجة تهيمن على أحداث المتن المتخيل، فالبطل في مواجهته للعالم الجديد لا يستطيع أن يراه أنيسا إلا حين ينظر إليه بعيني أخته سبيكة وأهل قريته:"بدأت ملامح الشوارع ومعاني الجدران تدخل إلى رأسه...أحسّ بشيء من الألفة ولكنها ألفة ملصوقة على خلفية من شعور قاتم بأنه إنما يلاحق بعيون أخته سبيكة"[3]، هكذا تجمع سبيكة بين الألفة والشعور القاتم، وتبقى محفوظة في ذاكرته علامة من الماضي الجميل في أبخا مشيرة إلى مستقبل اجمل :

" كان ثمة في الصندوق حلق خزفي لأخته سبيكة تزين به أذنيها إذ يعود لأبخا"[4]، وهنا لا بد من الانتباه إلى أن الأخت التي تحمل الاسم

١ يظنر :مورفلووجيا الخرافة : فلادمير بروب : ٤٣.

٢ الآثار الكالةم : ٢ :١٤٩ .

٣ : نفسه :١٤١ .

٤ : نفسه : ١٤٢ .

"سبيكة"، الذي يحيل على الذهب والفضة، لا تتزيّن إلا بالخزف، لأن البطل جاء حاملا في ذاكرته أسم سبيكة من مدينة ابخا الفقيرة البدائية إلى مجتمع الذهب والفضة، أما القرط الخزفي فهو يحمله من العالم الثري المتطوّر إلى مجتمع أبخا البدائي الفقير، هكذا يؤدي التقابل بين لفظة سبيكة والحلق الخزفي وظيفة كنائية تكشف عن توق المجتمع البدائي متمثلا بالبطل إلى التطور السريع وصولا إلى المجتمع الرأسمالي الذي تحكمه سبائك الذهب، ثم يكشف عن توق الفقراء في المجتمع الرأسمالي إلى الوصول إلى المجتمع اللاطبقي الذي يكون كل الناس فيه سواء: "كلنا في أبخا سواء"[1] .

وأخيرا فإن الأخت سبيكة لا يقتصر حضورها على المتن الحكائي المتخيل، وإنما نجدها في خاتمة النص تقفز إلى المتن الحكائي الواقعي متمثلة بالحلق الخزفي الذي يكتشفه الراوي في صندوق البطل بعد موته، وتتأكد واقعية ذلك الحلق باعتماد الراوي حاسة اللمس إلى جانب حاسة البصر :

" قبل أن أخرج من الغرفة شاهدت ما صعقني ، لقد أزاحت الممرضة فواتير محمد علي أكبر جانبا، فبرق في قاع الصندوق حلق خزفي طويل.. شعرت بالدوار وتقدمت إلى الصندوق ورفعت الحلق بإصبعي"[2]، ولعل انتقال سبيكة وحلقها الخزفي من المتن المتخيل إلى المتن الواقعي تعبير عن واقعية حلم الفقراء في الانتقال إلى المجتمع

---

١ نفسه : ١٣٦ .

٢ نفسه : ١٥١ .

اللا طبقي، ولعل وجود الحلق تحت الفواتير في ذلك الصندوق تعبير كنائي عن القانون الجدلي في أن الظاهرة تحمل نقيضها في داخلها.

أما الثانية فتبرز من المتن الحكائي الواقعي، عجوزا قبيحة يتكئ الراوي على ذراعها أثناء سيره في المستشفى، تضحك "عن أسنان ناقصة مسودة"[1]، ولعل في صورة هذه العجوز القبيحة ذات الأسنان المتآكلة دلالة رمزية على الموت

وإذا كانت الأخت قد جزّأت اسم البطل مرة واحدة عن غير قصد، فحصلت الإساءة – كما مر – فإن الممرضة كانت تمارس ذلك دائما بقصد مسبق:

" كانت الممرضة تسأله في كل صباح: – كيف حالك يا محمد علي ؟ وكان محمد علي لا يجيب، إذ أنه كان يعتبر أن اسمه هو محمد علي أكبر"[2]، وهنا تتأكد الدلالة السلبية للممرضة، ويترسخ الارتباط بين الموت و ترقيم البطل، وفي ذلك تأكيد لوجهة النظر التي يصرح بها الراوي بعد موت البطل وإعلان الممرض عن ذلك :" لقد فقد محمد علي أكبر اسمه ، إنه سرير رقم ١٢!"[3]

وإذا كانت الأخت تقدم رؤيا مشرقة لمجتمع الفقراء اللاطبقي – كما مر قبل قليل– فإن الممرضة تقدم نظرة طبقية متحاملة على الفقراء، مشككة بما يعلنونه، فحين يسألها الراوي عن محتويات البطل تجيبه :

---

١ نفسه : ٨٢٨ .

٢ نعسه : ٠٣٠ .

٣ نفسه :١٢٩ .

"قالت الممرضة وهي تضحك :

- لا أحد يدري، إنه يرفض أن يتخلى عن هذا الصندوق لحظة واحدة. ثم مالت عليه وهمست :

- هؤلاء الفقراء المظهر يخفون عادة ثروة ما، قد تكون هي ثروته! "[1]

بهذا التقابل يتحقق الارتباط بين الحياة والطبقات الفقيرة، وبين الموت والطبقات الغنية المستغلة التي تعبر الممرضة عن وجهة نظرهم .

وأخيرا يختم النص بالتقابل بين شخصية الأخت وشخصية الممرضة: " لا أدري لماذا نظرت إلى الممرضة وقلت فجأة :

- هذا الحلق كان اشتراه لأخته سبيكة..أنا أعرف هذا جيدا..

لقد حدقت إلي مستغربة بعض الشيء، ثمّ ضحكت بعنف، وضحك الطبيب للنكتة"[2]، واستكمالا للتحليل السابق فإن سخرية الممرضة تشكل تعبيرا كنائيا عن رفض الطبقات االمستغِلّة، للفكر التقدمي الذي ينشد الوصول إلى المجتمع اللاطبقي .

* * *

الفضاء

يرى باختين أن الفضاء الروائي يكتسي من خلال تداخل مكوناته طابعا رمزيا[3]، إن قراءة متفحصة للفضاء في هذه القصة تؤيد بشدة ما

١ نفسه :١٣٢ ـ ١٣٣ .

٢ نفسه : ١٥٢ .

٣ الفضاء الروائي في الغربة : منيب محمد البوريمي : ٢٢ .

قاله باختين وتكشف عن الأبعاد الرمزية لصور الأمكنة، وتسلط الضوء على عملية التحويل – باصطلاح سيزا قاسم – التي ينتقل وصف المكان بموجبها من معناه الحرفي إلى معنى خيالي[1] .

عطفا على ما جاء في مدخل هذه الدراسة، وانطلاقا من النافذة التي تفتحها لفظة "سرير" من العنوان على فضاء النص، نجد المكان الذي يختاره الراوي موقعا له في رصد الأحداث يؤيد الدلالة التي تضمنتها لفظة "سرير"، فهو يتوسط المسافة بين مكانين متضادين:"إن غرفتي تطل من ناحية بابها على الممر الرئيس لجناح الأمراض الداخلية، وتطل نافذتها على حديقة المستشفى الصغيرة، وهكذا فإنني أستطيع أن ألاحظ وأنا متكئ على وسادتي: المرضى الذين يمرون بلا انقطاع أمام الباب والعصافير التي تطير بلا انقطاع أمام النافذة"[2]، هكذا اختار الراوي موقعا وسطا بين مكاني: الأول يحيل على الموت والآخر يحيل على الحياة، وبهذا التقابل بين عالمين متضادين وبالوصف الدقيق للعصافير التي تطير أمام النافذة ، والمرضى الذين يمرون أمام الباب "آتين على أقدامهم (...) مغادرين على عربة الموت ملفوفين بغطاء أبيض"[3] ... بهذا الاستقصاء الدقيق والتضاد العنيف تترسخ نظرة الراوي إلى الموت بوصفه مأساة انطولوجية، وتتهمش نظرة المروي له المضادة التي ترى إلى الموت بوصفه حدثا يوميا مألوفا يشكل نهاية

---

١ بناء الرواية : د .سيزا قاسم : الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٨٩٨٤ .

٢الآثار الكاملة : ٢ : ٨٢٨ .

٣ المكان نفسه .

منطقية لحياة كل فرد.ويتأكد ارتباط عالم ما وراء النافذة على الحياة في الرسالة الثانية من النص، فالبطل يقيس درجة شفائه بطول مسافة الأرض المعشبة التي يبلغها عقب السيجارة حين يرميه البطل[١].

يأتي هذا التقابل بين عالمي العصافير والمرضى صورة مكثفة ترادف التقابل الأوسع بين عالم أبخا المنبثق عن المتن المتخيل وعالم الكويت في المتن الواقعي:

تنبثق من خيال الراوي صورة لمدينة أبخا العُمانية التي لم يرها ولم يعرف الكثير عن جغرافيتها وأوضاعها العامة: فيراها مدينة فقيرة يشح فيها الماء، ولم تصلها الحضارة بعد، يجلس أهلها على الحصران المصنوعة من القشّ ويسيرون في طرقات متربة. وعلى الرغم من أن الراوي لم يعتمد الاستقصاء في وصف المدينة لكن ملامح الألفة كانت تطفح على الأحداث والشخصيات التي تتحرك في فضائها (الأخت ، والحبيبة ، وقربتا الماء ...) ، فهي بحق المكان الأليف الذي وصفه باشلار، إنها بيت الطفولة الذي لم يبذل الراوي جهدا في وصف ملامحه الدقيقة ليترك للقارئ حرية تخيله كما يشتهي، وليفسح في المجال لسيلان أحلام يقظته[٢].

أما الكويت فأول ما يظهر من صورتها: " زبد البحر الكبير" ومنه: " أطلت صواري المراكب مستلقية في ميناء الكويت الهادئ"[٣]، لكنها لن

---

١ يظنر نفسه : ١٤٦ .

٢جماليات المكان : ٤٢ .

٣ ،فسه : ١٣٩ .

تظل هادئة فسرعان ما:" بدت له الشوارع الغاصة والأبنية ذات الجدران الصلبة، والسماء الرمادية، والقيظ، والهواء الشمالي الساخن، والطرق المزدحمة بالسيارات، والوجوه الجادة .. "[1]، ذلك هو المكان المعادي، ملامح الكويت تصير "سدودا تقف بينه وبين حلمه"[2]، كل شيء فيها "بلا بدء بلا نهاية بلا ملامح"[3]، إنها صور مرادفة للإنسان المرقم.

بهذا التقابل بين أبخا والكويت يتحقق التقابل بين المكان الأليف والمكان المعادي، ومن رحم المكان المعادي تنفتح عين الذاكرة ، فيرى البطل بيت طفولته: " كانت أبخا هناك ملفوفة بالهدوء..موجودة على أي حال.. كل حي فيها له بدء وله نهاية .. وكل جدار يحمل ملامحه الخاصة"[4] ، يقول باشلار: " ان حلم اليقظة يتعمق إلى حد أن منطقة من التاريخ البعيد جدا تنفتح أمام الحالم بالبيت، منطقة تتجاوز أقدام ذكريات الانسانية "[5]، فأبخا إذاً هي صورة الإنسانية في طفولتها الباكرة، بينما تقف الكويت على الطرف الآخر من الزمن، انها تمثل آخر ما وصلت إليه الحضارة، الحضارة المبنية على استغلال الإنسان للإنسان، البحر الكبير ذو الزبد، الذي رآه البطل وهو يقترب من الكويت، كان عنوانا لجوهرها، وحين توغل إلى أعماقها، لم يجد غير"الضياع العميق

---

١ نفسه : ٠٤٠ .

٢ الآثار الكاملة:٢ : ٠٤٠ .

٣ المكان نفسه .

٤ نفسه : ٠٤٠ .

٥ جماليات المكان :٤٣ .

الذي يشبه الدوار"[١]، والذي انتهى به إلى الموت، ومن ثم "الانزلاق إلى الفناء" والانعدام بفقدانه اسمه وتحوله إلى رقم ١٢.

* * *

من العلامات السيميائية الأساسية في هذا النص الصندوق، فهو كأي شيء آخر له حقيقة واقعة في العالم الخارجي، ويحمل دلالة خاصة في النص، وقد يتحول إلى رمز[٢]، وتكمن أهمية الصندوق هنا في حضوره المتواصل على مستوى المتنين الحكائيين معا، مما يجعل منه دالا مهيمنا، وفي الوصف المستقصي الدقيق له، وفي الغموض والإبهام الذين يحيطانه، فيبدأ ظهوره عند أول لقاء بين الراوي والبطل:" يضع إلى جانب وسادته صندوقا خشبيا عتيقا منقوشا عليه اسمه بحروف نصف فارسية مربوطا ربطا محكما بخيط من القنب"[٣]، ولعل في الحروف نصف الفارسية علامة على الغموض والإبهام والعجمة، ويزداد ذلك الغموض بالحوار الذي يدور بين الراوي والممرضة حول محتوياته والتكهن بماهيتها، فيكون ذلك من المسوّغات المنطقية لولادة المتن الحكائي المتخيل، فما المعنى الذي يحمله هذا الصندوق ؟

الصناديق – بحسب باشلار– أدوات لحياتنا النفسية الخفية[٤]، وهي " ملأى بضجيج الذكريات الأخرس"[٥]، وهي "مساحة أليفة لأنها مساحة

---

١ الآثار الكاملة:٢ : ٠٤٠ .

٢ يظنر : بناء الرواية: ٠٠٠ ـ ١١١ .

٣ الآثار الكاملة:٢ : ٠٣٠ .

٤جماليات المكان:١١١.

٥ نفسه:١١٢ .

غير متاحة للجميع"[1]، لكن المساحة الأليفة هنا تولد في المكان المعادي بعيدة عن المكان الأليف، ففي الكويت، وبعد أن بدأت الثروة ترد، نبعت فكرة محمد علي أكبر "في أن يصنع صندوقا خشبيا متماسكا يحفظ فيه ثروته"[2] فما مفردات تلك الثروة؟ ... إنها – كما هو الأمر في كل الصناديق – تحوي أحلام يقظة صاحبها: (عباءة مذهبة .. حلق خزفي .. زجاجة عطر .. وصرة نقود ، لكنها معقودة على أمل أن تزداد، ذلك الأمل هو حلم يقظة آخر)[3]، يقول باشلار:" هنا يتكشف الماضي والحاضر والمستقبل، فالعلبة هي ذكرى ما لا تعيه الذاكرة من الزمن"[4]، هكذا تكون العباءة المذهبة خارطة للزمن بكل تعرجاته وانحناءاته، فنرى فيها "هناك في ركن من العباءة كان الماضي منزويا..."[5]، ونرى حاضر البطل وهو في منفاه يمرر أصابعه فوق العباءة وينشرها أمام عينيه فيمنح المكان المعادي ألفة، كما نرى فيها مستقبل أبخا بكل شوارعها ونوافذها الواطئة ... تطل من خلفها عيون الصبايا على محمد علي أكبر وهو يرفل بالعباءة المذهبة، هكذا " يكون بيت المستقبل أحسن بناء وأكثر ضوءا وأكبر من كل بيوت الماضي، فتصبح صورة بيت الحلم مواجهة ومعارضة لبيت الطفولة"[6]، تتعزز هذه

---

١ نفسه : ١١.

٢الآثار الكاملة:٢ : ١٤٢ .

٣ المكان نفسه .

٤جماليات المكان:١١٧.

٥ ٥ الآثار الكاملة:٢ :١٤٢ .

٦جماليات المكان : ٩٤.

هذه الأحلام بحضور الحلق الخزفي مشيرا إلى سبيكة، وزجاجة العطر التي تومئ إلى الفتاة السمراء ..

تلك هي محتويات الصندوق العائد إلى البطل المتخيل، وهو شخصية مركبة تتماهى فيها شخصية الراوي بشخصية البطل الواقعي، أما الصندوق الذي رافق البطل الواقعي فحين تم فتحه، لم ينته جدل الخارج والداخل لأن جوّا من الألفة فاض من الداخل إلى الخارج – كما توقع باشلار[١]– وإنما فاض المكان المعادي إلى الداخل، فحين تكشفت الفواتير التي تملأ الصندوق،غامت على المكان روائح البنوك والأرباح ورأس المال وفائض القيمة ، وفي النهاية حين بزغ الحلق الخزفي أمام عيني الراوي فاضت عليه نفحة من الألفة، لكن سرعان ما ذبحتها الضحكة الجشاء للممرضة العجوز.

ترتبط بالصندوق شخصية شبحية، تبرز في المتن المتخيل في اللحظات التي تسبق موت البطل، ثم تختفي:

" سمع صوتا إلى جانبه :

- ماذا في هذا الصندوق العتيق ؟

نظر إلى مصدر الصوت وشاهد كمن يحلم، وجها لشاب حليق بشعر أشقر يشير إلى الصندوق وينظر إلى شيء ما"[٢] .

يغيب الأشقر الحليق بضع سطور ثم يعود ليكون الصورة الأخيرة التي يراها البطل قبل موته، فيشعر بالخوف منه على صندوقه، وفي داخل

---

١ نفسه: ٨٨٨ .

٢الآثار الكالةمر :٢ :١٤٥ .

الصندوق وبعد فتحه من قبل الطبيب نكتشف بين أكوام الفواتير صورة قديمة لوجه ملتح، وحين يتقابل الداخل والخارج تتضح العلامات السيميائية، وتتكشف دلالاتها، فلم يعد الصندوق مخزنا لذكريات البطل وأحلام يقظته وحده، وإنما يصير مخزنا لموروث أمة بأكملها: عقائدها وتاريخها وقيمها الضاربة في العمق، متمثلة بالصورة القديمة للرجل الملتحي، بينما تومئ صورة الأشقر الحليق إلى ذلك القادم من وراء البحار ليمحق الأمة بكل خصائصها الحضارية عن الوجود.

* * *

وللبحر حضوره المهيمن بوصفه علامة سيميائية أيضا، فأوّل ما يبرز في النص متشابكا بالموت ضمن صورة بيانية يكون التشبيه أداتها " الشفاه التي ترتجف كبحر من مياه بنفسجية"[1]، تأتي هذه الجملة في سياق تصوير لحظات موت البطل، ويستمر هذا التشابك قائما بين البحر والموت على امتداد النص، حتى يصل مداه الأقصى في نهاية الرسالة الأولى، إذ يصير البحر صورة للموت، فحين أحس البطل بأعراض المرض "تصور نفسه للحظة واقفا على شاطئ البحر ووهج الشمس ...يكاد يعميه"[2]، وحين وقع في غيبوبة " كان يحس أن مد البحر يعلو قدميه شيئا فشيئا"[3]، وحين حانت ساعة الموت "أحس فجأة

١ نفسه :١٢٩ .

٢ نفسه :١٤٣ .

٣ نفسه : ١٤٤ .

بأن الماء قد علی حتی وسطه وأن الماء برد إلى درجة لا تحتمل (...) فيما استمر الماء يعلو ويعلو حتى حجب عن عينيه ذلك الوجه الأشقر الحليق ..

- لقد مات سرير رقم ١٢

هتف الممرض"[١]

ولما كان النص – كما يراه السيميائيون – " لا يمكن أن يقرأ أو يفهم الا من خلال إدخاله في شبكة أعم من النصوص "[٢]، فإن هذا التشابك يفتح النص على أكثر من متفاعل نصي ميثولوجي :

أوّلها أسطورة لإيكير سيد الماء في الميثولوجيا السكندنافية الذي يبتلع الكنوز إذ تتجمع في قعره عند تحطم السفن[٣]، نتذكر ذلك ونحن نقرأ السطور الآتية: "صار البحر يمتزج بنوافذ مشبكة الخشب واطئه على طرف الطريق، وبحلق من الخزف وبعباءة مبلولة بماء مالح، وبمركب معلق فوق الموج لا يتحرك وبصندوق خشبي عتيق"[٤]، هكذا يبتلع لايكير الحضارةِ الرأسماليةِ كنزَ ذكريات البطل وأحلامه وموروثه التاريخي، وتتحدد هوية البحر أكثر بتماهيه بشخصية الأشقر الحليق الذي جرت الإشارة إليه.

١نفسه : ١٤٥ .

٢ التفلعا النصي : نلةه فيصل الأحمد :ؤم سسة اليماةم الصحفةي : كتاب الرياض ـ ١٣١٩ ـهـ : ٠٠٤ .

٣ معجم الساطير : ٢ : ٠٠٦ .

٤ الآتار الكالةم :٢ :١٤٥ .

والمتفاعل النصي الآخر هو ملحمة بعل وعناة الفينيقية، إذ يتناصّ البحر بالإله الشرير يم إله مياه البحر المتمردة الذي يرمز له بالتنين الخرافي، وهو سيد العالم السفلي عالم الأموات[1]، ويترسخ هذا التناص بالتقابل القائم في النص الجديد بين البحر والماء العذب، والذي يتحقق حضوره على عدة مستويات، أهمها:

١ – أن المكان الأليف يقترن بالماء العذب محمولا بقربتين على كتف البطل يجوب بهما أزقة أبخا[2]، أما المكان المعادي فأول ما يظهر منه زبد البحر الكبير وصواري المراكب مستلقية في ميناء الكويت[3].

٢– أن البطل في المتن المتخيل يأتي سقاء، أما في المتن الواقعي فهو بحار.

أما في النص الفينيقي فإن التقابل يقوم بين يم إله البحر وبعل إله المطر، إذ يقع بين الإثنين صراع عنيف ينتهي بموت يم وانتصار بعل وتتويجه ملكا[4].

يأتي التناص هنا مقلوبا، وبهذا القلب يتحقق التحريف الأسطوري الذي يفرضه العقل المتحضر، فينتصر البحر (وسيده الأشقر الحليق)

---

١ ملاحم أوساطير من أوغاريت : أنسيِ فريح : بيروت : دار النهار : ٥٠ ـ ٥١ .

٢ : الآثار الكالقم :٢ ١٣٤ .

٣ نفسه : ١٣٩ .

٤ يظنر : ملاحم أوساطير من أوغاريت : ٤٦ ـ ٤٩ و ٧١ ـ ٧٣ .

ويغرق الصندوق (صندوق أحلام يقظة البطل السقّاء)، وتتلوث محتوياته بماء البحر، ومن بينها صورة الرجل الملتحي، **هكذا تأتي وجهة نظر المؤلف متخفية وراء طيّات رموزها، تشي بموت الأفكار الرومانسية التي كان ينادي بها رواد الفكر القومي في بعث المجد العربي من جديد، والتي ورثها عنهم غسان كنفاني وحركة القوميين العرب.**

أن النهاية المأساوية التي تختم بها القصة – حيث تصير أفكار الراوي مثارا للسخرية – تعبّر عن نهاية لمرحلة مهمة في تاريخ الفكر العربي الحديث، وبذلك فأن **التناص المقلوب مع أسطورة بعل وعناة قد حقق هدما لأيديولوجية قائمة، تمهيدا لبناء أيديولوجية جديدة تظهر ملامحها في قصة " لو كنت حصانا" من مجموعة أرض البرتقال الحزين**، والتي كتبها بعد عام واحد من كتابة " موت سرير رقم ١٢" .

* * *

٢

أدلجة الأسطورة

في قصة "لو كنت حصانا" لغسّان كنفاني

يرد العنوان بصورة جملة شرطية حذف جوابها فخرجت من الشرط إلى التمني، غير أنها تعود إلى اكتساب صفتها الشرطية بعودة جوابها إليها في الجملة الأولى من العمل، وبذلك تكون العلاقة بين العمل وعنوانه من النوع الثاني بحسب تقسيمات د. محمد فخري الجزار، أي أن إعلام العنوان يصير " جزءا من كل، هو إعلام العمل أي أنها علاقة عضوية"[١]، غير أن هذه العلاقة لا تمنع من البحث عن الدلالة التي تخلقها المفارقة القائمة بين العنوان والجملة الأولى من العمل، وليؤجل الحديث في هذه النقطة إلى

١ اللاونعن وسيمطوييقا الاتصال الأدبي: د. محمد فخري الجزار : الهيئة المصرية العامة للكتاب : ٨٩٨٨ : ١١٥ .

الحيز الأخير من البحث، لكن ما يترك أثره على امتداد العمل هو التقابل الذي يحدثه العنوان بين البطل مشارا إليه بضمير المخاطب وبين الحصان، والعلاقة التي تقيمها بين الاثنين الأداة " لو" التي تمنح العلاقة بين الشخص والحصان صفة مزدوجة، ففي الوقت الذي تنفي الأداة " لو" اتصاف البطل بالتماهي بالحصان، بوصفها أصلا حرف امتناع لامتناع، تمنح العنوان – بصيرورتها حرف تمنّ – دلالة أخرى وهي الرغبة في أن يتماهى البطل بالحصان.

تستهلّ القصة بالجملة الآنية :

" – لو كنتَ حصانا لأطلقت رصاصة في دماغك"[1]، وتختم بـ "وكان يقرع بلاط الشارع المبلول بقدميه الكبيرتين فيرجع الصدى كأنه خبب حصان" [2]

وبين هاتين الجملتين عشر صفحات من الأحداث تدور حول الرجل والحصان اللذين تأسس عليهما متن حكائي مركب من ثلاث قصص صغيرة يضمها مبنى حكائي واحد، تدور الأولى حول حصان يحمل في بطنه بقعة حمراء، يقول عنها أبو محمد أنها دم الضحية، وأن هذا الحصان سيقتل عزيزا، ويدعو إلى قتل الحصان أو بيعه ... وتنتهي القصة الصغيرة بأن يقتل الحصان أمّ الرجل ويرميها في النهر.

أما القصة الصغيرة الثانية فتدور حول رجل ولد وفي جنبه الأيمن شامة كبيرة حمراء تشكل عند الأب – صاحب الحصان – علامة على

---

١ الآثار الكالقمر: ٢ :٥١١ .

٢ نفسه : ٥٢٢ .

دم الضحية التي سيقتلها حامل هذه الشامة؛ لذلك كان الأب خائفا من ابنـه منذ ولادتـه، وتنتهـي القصـة الثانيـة بـأن يمـوت الأب تحـت مبضـع طبيب غير كفوء؛ لأن ابنـه الجراح الأكفأ امتنـع عن القيام بعمليـة الزائدة الدودية تنفيذا لرغبة أبيه.

تتداخل الحكايتان بمهارة فائقة مشكلتين نصا سرديا محكم النسج.

* * *

يبيّن الوصف البنائي – تقول شلوميت كنعان– كيفية تنظيم الأحداث لخلق مساقات صغيرة، تتحد بدورها لتشكل مساقات كبيرة[١]، والقصـة التـي بين أيدينا تتشكل من ثلاثـة مساقات صغيرة، أو ثـلاث قصـص صـغيرة باصـطلاح بـرنس، الـذي يعـرّف القصـة الصـغيرة بأنـها تتـألف مـن ثلاثـة أحداث موحدة يكون الثالث عكس الأول، ويسبب الثاني الثالث، ويكون الأول سابقا الثاني، والثاني سابقا الثالث[٢].

واستنادا إلـى ذلـك فـإن القصـة الصـغيرة الأولـى، والتـي سنطلق عليهـا القصـة أ تتشكل من الأحداث الآتية:

١ ولـد الحصـان وفـي جنبـه بقعـة حمـراء ؛ فتنبـأ لـه أبـو محمـد أن سيقتل عزيزا.

٢ كبر الحصان واستخدم.

---

١ التخيلي القصصي : ٣١ .

٢ نفسه :٣٤ .

٣ رمى الحصان زوجة صاحبه من على ظهره فقتلها ؛ لأن صاحبه تركه يكبر دون أن يقتله.

أما القصة الصغيرة الثانية والتي سنطلق عليها القصة ب ، فإنها تتشكل من الأحداث الآتية:

١ ولد البطل وفي جنبه بقعة حمراء.

٢ كبر وصار جراحا ماهرا.

٣ انصاع البطل لرغبة أبيه فترك زميله الفاشل يجري العملية تلبية لرغبة أبيه؛ فمات الأب .

أما القصة الصغيرة الثالثة فتتكون من الأحداث الآتية:

١ اكتشف البطل لماذا كان أبوه يخافه.(بسبب خرافة البقعة الحمراء)

٢ حلل البطل الأحداث كلها.

٣ اقتنع بخرافة البقعة الحمراء وأنه كان السبب في موت أبيه.

قبل الانتقال إلى الموضوع اللاحق لا بد من طرح السؤالين الآتيين:

١ هل كان الحدث الثاني سببا للحدث الثالث في القصة ب؟

٢ هل كان الثالث عكس الأول في القصة ج ؟

أأجل الإجابة إلى نهاية البحث.

* * *

تحصل أحداث القصة ب في المدة التي تنتهي بها أحداث القصة أ، وبكلام أدق ان نهاية القصة أ هي بداية القصة ب ، لكن ورودها في

النص لا يخضع لهذا التسلسل، وإنما تتداخل أحداث القصتين وتتشابكان في أكثر من موضع، وتبدأ القصة ج بعد انتهاء القصتين ونتيجة منطقية لهما، تعرض الأحداث جميعا من خلال منلوج داخلي كبير يستغرق النص بأكمله، يمارسه بطل القصة ب؛ فيكون بذلك الشخصية المركزية المبأّرة، حيث يمرّ كل شيء من خلال شخصية واحدة – بحسب جينيت– [١].

وبوساطة هذا المنلوج الداخلي تتناثر أحداث القصتين أ و ب تناثرا غير خاضع لمبدأي الزمنية والسببية، ولعل اختيار المنلوج الداخلي لعرض الأحداث خير وسيلة تبرر لنا هذا اللعب بالزمن وتكسير خطيته في القصتين أ و ب ، ويثير الحفاظ على خطية الزمن في القصة ج تساؤلا. ويوّضح الجدول الآتي تسلسل كل من أحداث القصتين أ و ب في النص وفي المتن الحكائي وعدد مرات التكرار:

جدول ١ يبين تسلسل الأحداث في النص والقصتين ا و ب

---

١ خطاب الحكاية: ٢٠٤ .

الحدث	تسلسله في النص	تسلسله في القصة ا	تسلسله في القصة ب	التكرار	الصفحة
لو كنت حصانا	١	–	١	متكررة	٥١١
ان أباه لم يهجر الخيل إلاّ لما هجر الريف	٢	–	٣		٥١٢
كانت زوجته قد ماتت	٣	–	٤		٥١٢
بعد ان وضعت له ابنا	٤	–	٢		٥١٣
باع خيوله	٥	٤	١	متكررة	٥١٣
ذهب ووالده إلى الريف	٦	–	٣		٥١٣
سحب دفترا وقرأ	٧	–	٥		٥١٣
٢٠ –٤ – ١٩٢٩ قالوا لي	٨	–	٦		٥١٣
ان أبيعه أو أقتله (مولد الحصان)	٩	١	–		٥١٤
١–١٢ – ١٩٢٩ لن أفرط به	١٠	٢	–		٥١٤
٢٠ – ٣ – ١٩٣٠ لن أقتله	١١	٣	–	مكرر	٥١٤
٢٨ – ٧ – ١٩٣٠ القاها عن ظهره	١٢	٤	–	مكرر	٥١٤
اطلق أبو محمد الرصاص في دماغه	١٣	٥	–	مكرر	٥١٤
كان يجب ان يقتل حينما	١٤	١	–	مكرر	٥١٤

سقط على القش					
قبل ان يطوح بها الحصان	١٥	٤	٢	مكرر	٥١٥
سمع صيحة ألم من غرفة والده	١٦	–	٢	مكرر	٥١٦
يتحمل مسؤولية موتها	١٧	٤	–	مكرر	٥١٩
ولد الحصان في ليلة عاصفة	١٨	١	٢		٥١٩
كما حمل برق دم أمه	١٩	٤	٢		٥٢١
لماذا قتلها برق؟	٢٠	٤	٨		٥٢٢
أيكون قد قتله (أباه) بإهماله؟	٢١	–			٥٢٢

* * *

يقول روبرت شولز "إن ازدواج السياقات هو البداية لذلك النوع من الأدبية التي تميز الخيال القصصي"[١]، وكان قبل ذلك قد أسس نظرته هذه على ثلاثة تقابلات، من بينها الحاضر في مقابل الغائب[٢]، وفي هذا النص المدروس، وعلى الرغم من أن القصتين أ و ب تنتميان إلى الغائب باعتبارهما أحداثا ماضية، لكن المؤلف قد جعل عالم القصة ب حاضراً؛ لأن الراوي الرئيس بطلها فأحداثها حاضرة في ذاكرته، أما أحداث القصة أ فقد مثلت الغياب التام، وظلّ الراوي يسعى إلى

١ السيمياء والتأول: ٥٨ .

٢ نفسه: ٥٤ .

اكتشافها بوساطة استذكاره لأحداث القصة ب و تحليلها، وهنا لا بد من العودة إلى العنوان بوصفه " يتوجه إلى المستقبلِ حاملا مرسلته في دلاليته، وهذا الحمل هو قصد المرسل"[1] لإدراك حضور بطل القصة ب بالتعبير عنه بضمير الخطاب، وغياب بطل القصة أ بالتعبير عنه باسم الجنس والإيغال في تغييبه بذكره مجردا من أداة التعريف.

* * *

يؤدي التكرار في – هذا النص – وظيفة سردية مهمة في تكسير خطية الزمن، ويسم النص بالحكاية التكرارية باصطلاح جينيت[2]، فقد تكررت ثلاثة أحداث كما يبين الجدول السابق، هي: ولادة الحصان و مقتل الأم وبيع الخيول، فالحدث الأول (مقتل الحصان) يبرز أول مرة في الصفحة الرابعة مدونا في دفتر مذكرات يقرؤه البطل الراوي معلنا تاريخ ولادته دون ذكره صراحة: "٢٠ –٤ –١٩٢٩ قالوا لي أن أبيعه أو أقتله..."[3] ، ثم يتكرر الحدث في المقطع الثاني على لسان أبي محمد حاملا وجهة نظره: "الحصان كان يجب أن يقتل عندما ولد وفي نفس اللحظة التي سقط فيها على القش ..."[4] ، وثالثة على لسان الطبيب الذي أجرى العملية للأب في المقطع الرابع وبتفصيل أشد يستغرق ١٤ سطرا :"وحكى والدك أيضا عن حصان كان عنده منذ ثلاثين سنة، لقد

---

١ اللاونعن وسيمطوييقيا الاتصال : ٢١ .

٢ خطاب الحكاةي :١٣١

٣ الآثار :٥١٤ .

٤ نفسه: ٥١٤ .

ولد في ليلة عاصفة من أمّ أصيلة وأب صحراوي جلبه بدوي معه من قلب البادية، كان أجمل حصان في العالم، **في نظر أبيك** ، كان ذا لون أبيض فضي صاف لا تشوبه أية شائبة.....حاول أن يوقف الحصان على قوائمه......" [١].

أما مقتل الأم فإنه يرد أولا في عبارة عابرة ضمن مجمل سريع في المقطع الأول:" كانت زوجته قد ماتت بعد أن وضعت له ابنا"[٢]، ثم ترد في دفتر المذكرات المشار إليه : " ٢٨ –٧ – ١٩٣٠ ألقاها عن ظهره بوحشية على شاطئ النهر تم حطّم جمجمتها بحوافره وبقي يدفعها بقائمتيه الأماميتين حتى أسقطها في النهر....."[٣].

وثالثة على لسان أبي محمد في المقطع الثاني، "عاش معها سنة واحدة وضعتك في أواخرها قبل أن يطوح بها الحصان على حافة ذلك النهر"[٤]، والتكرار الرابع على لسان الطبيب:"حكى عن أمك...ثمّ قال أنه يتحمّل مسؤولية موتها مع برق بالمناصفة "[٥].

هكذا يؤدي التكرار إلى تكسير خطية زمن القصتين أ و ب ؛ فينتج

---

١ نفسه : ٥٠٠ ـ٥٢٠ .

٢ نفسه : ٥١٣ .

٣ نفسه : ٥١٤ .

٤ نفسه: ٥١٥ .

٥ نفسه : ٥١٩ .

عن ذلك نوع من العتامة – كما يقول سعيد يقطين–[1] التي تؤدي بالقارئ إلى التوتر.

* * *

يرتبط التكرار هنا بتعدد وجهات النظر، فإن اتصاف النص بالتبئير الداخلي الثابت – كما سبق – لا يلغي تعدد زوايا النظر، فمن المنلوج الداخلي الذي يسرده الراوي الرئيس بطل القصة ب ينبثق ثلاثة رواة ثانويون، هم: الأب وأبو محمد والطبيب، ومنها تنبثق ثلاث زوايا نظر جديدة، فتعدد الرواة يؤدي إلى تعدد وجهات النظر، كما يرى الدكتور حميد لحمداني[2]

ترتبط زوايا النظر هنا بالتشكيل الخارجي للنص، فهو مقسّم على خمسة أقسام لم يعمد المؤلف إلى عنونتها أو ترقيمها، يتبنى القسم الأول والقسم الثالث والقسم الخامس وجهة نظر بطل القصة ب بوصفه راويا لها، أما القسم الثاني فأن البطل الراوي يصير مرويا له ويكون أبو محمد راويا، وفي القسم الرابع يأخذ الطبيب موقع الراوي الذي يوجه الخطاب إلى البطل.

بهذا التشكيل نكون إزاء حالة تقابل ضدي بين وجهتي نظر ثابتتين، تتطور بتأثيرهما وجهة نظر البطل السارد: الأولى وجهة نظر أبي محمد الممثلة للاتجاه الغيبي تقابلها وجهة نظر الطبيب المادية، ويتمظهر التقابل الضدي داخل النص بالصور الآتية:

---

١ انفتاح النص الروائي:٤٨ .

٢بنية النص السردي (من ظنور النقد الأدبي): د. حميد لحمداني : المركز الثقافي العربي :ط٢ : ١٩٩٣ :٤٩ .

١ تقدّم وجهة النظر الأولى البقعة الحمراء على جنب الحصان علامة على قتل عزيز، أما وجهة النظر الثانية فترى في البقعة الحمراء حالة عضوية لها تفسيرها البايولوجي، ويسمّي راويها أفكار أبي محمد بالخزعبلات والخرافات.

٢ ينتمي أبو محمد إلى الماضي الغابر فيملي حكمته على الأب، أما الطبيب فهو شاب من جيل الابن .

٣ يقدم المؤلف أبا محمد مكتفيا بكنيته، وتلك تتضمن دلالتين الأولى أن الكنية علامة على الاحترام والتبجيل، والثانية أن المسمّى معروف لنا لا يحتاج تعريفه إلى اسم أو لقب، أما الآخر فهو مجهول، لا نعرف له اسما ولا كنية ولا لقبا، يكتفي المؤلف بذكر مهنته فقط، يقول اسبنسكي إن من الوسائل الخاصة للتعبير عن وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي الاستفادة من النعوت والألقاب الراسخة بالموروث الشعبي .... والتي تنسجم مع موقف المؤلف من الموضوع الذي يصفه[١] ـ هكذا تؤدي النعوت والألقاب وظيفة دلالية، فيشير أبو محمد بفضلها إلى الموروث الغيبي، بينما يشير الطبيب إلى الفكر المادي الوافد من الغرب.

٤ يعرض النص وجهة نظر أبي محمد مضمرة متداخلة بوجهة نظر الأب ابتداء من العنوان الذي تحقق بصورة جملة شرطية حذف جوابها، فتحوّلت الدلالة بفضل هذا الحذف من الشرط إلى التمنّي، ثمّ يتكرر عرضه إيماءات

---

١ شعرية التأليف :٦٣ .

منسوبة إلى أبي محمد، فضلا عن وجهة نظره المروية على لسانه في المقطع الثاني بأكمله.

أما وجهة نظر الطبيب فتبقى مغيبة على امتداد المقاطع الثلاثة الأولى، حتى إذا جاء المقطع الرابع كانت رواية الطبيب تنقل وجهة نظر أبي محمد مبطنة بعلامات السخرية والتهكم، ولا تبرز وجهة نظره صريحة إلا في جملة استفهامية في آخر المقطع: "وأنا أعجب ... ألم تناقشه أبدا في أمر هذه الخزعبلات ؟ "[1].

تشكل هيمنة وجهة النظر الأولى وضمور وجهة النظر الثانية علامة سيميائية على تأصل الفكر الغيبي في التكوين النفسي والثقافي والأبستميولوجي العربي ومدى ضمور الفكر المادي وهامشيته، فيكون نتيجةَ ذلك التحوّلُ في وجهة نظر البطل وقبله الأب من الفكر الرافض للغيبيات إلى اعتناقها، ولا يعني ذلك التحول تعبيرا عن وجهة نظر المؤلف .

وبين هذين الاتجاهين يصطرع الأب ومن بعده الابن، وتتحول وجهة نظرهما، يقاوم الأب غيبية أبي محمد ساعيا إلى تحطيم الأسطورة، لكنه في النهاية ينحني أمامها، ويصير غيبيا خرافيا، متى حصل هذا التغير في وجهة النظر؟ حصل ذلك في ٢٨- ٧ -١٩٣٠[2].

---

١ نفسه : ٥٢٠ .

٢ الآثار :٢ : ٥١٤ .

يرافق هذا التحول الهجرة من الريف إلى المدينة، وقطع كل صلة تربط الأب بعالم الخيول، إذاً فعالم الخيول جزء من وجهة النظر تقف على الضد من وجهة نظر أبي محمد.

* * *

من بين الوظائف التي أداها التكرار في هذا النص وظيفة التضخيم – باصطلاح إمبرتو أيكو – الذي يرى في التضخيم[1] إسهاما في تأويل المظهر الخطي للنص، لقد اقتصر التكرار على شخصية الحصان من دون غيرها من الشخصيات، فكان أن تكررت ولادته ثلاث مرات، وقتله الأم ست مرات، والإشارة إلى بيع الخيول مرتين – كما بين الجدول السابق – وبذلك فقد تضخمت شخصية الحصان، وهذا التضخيم يدفع المحلل إلى أن يتعامل معه بوصفه علامة سيميائية مهيمنة .

أول ذكر للحصان يرد مدونا في دفتر أسهب المؤلف في وصفه، وبذلك الوصف أومأ لنا بأنه مدونة تاريخية، تكشف تلك المدونة أربعة تواريخ متعلقة بالحصان، تنحصر بين ٢٠ – ٤ –١٩٢٩مولد الحصان و٢٨ – ٧ – ١٩٣٠ قتله الأم، وهذه التواريخ الأربعة تفتح نافذة على متفاعل نصي تاريخي، والمتفاعل النصي – بتعريف سعيد يقطين – هو "البنية النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها "بنية النص" وتصبح جزء منها ضمن عملية التفاعل النصي"[2].

---

١ المعنى الأدبي : ١٤٩ .

٢ انفتاح النص الروائي :٩٩ .

تشير المصادر التاريخية إلى انتفاضة عارمة عمّت فلسطين عام ١٩٢٩ وبقيت آثارها حتى أواسط١٩٣٠[1]، يطلق عليها اسم ثورة البراق، فيتناص الاسم المذكور مع برق اسم الحصان بطل القصة أ؛ فتتعزز بذلك فاعلية المتفاعل النصي التاريخي، تقول المصادر إن تلك الانتفاضة قد اندلعت في صيف ١٩٢٩ وعمّت المدن الفلسطينية كافة، وكان من نتائجها أن تضافرت جميع القوى والأحزاب السياسية الفلسطينية ونسيت خلافاتها، كما أنّها قد كسبت الرأي العام العالمي فجاء الكابتن الإنجليزي كانتنغ ، متعاطفا مع القضية الفلسطينية، وأدان سياسة بريطانيا الاستعمارية، ومثله فعل الانجليزي جون فليبي[2] ، ونتج عن ذلك أن أصدرت الحكومة البريطانية كتابها الذي كان لصالح العرب.

سميت تلك الثورة بثورة البراق لأن سبب اندلاعها يتعلق بخلاف بين العرب واليهود على مكان ملاصق لجدار الحرم الشريف يحمل هذا الاسم، لأنه يتضمّن الباب الذي دخل منه الرسول في إسرائه[3]، وهذا الأمر – ويتناص البراق ببرق – يفتح نافذة جديدة على متفاعل نصي آخر ، ذلك هو الإسراء والمعراج .

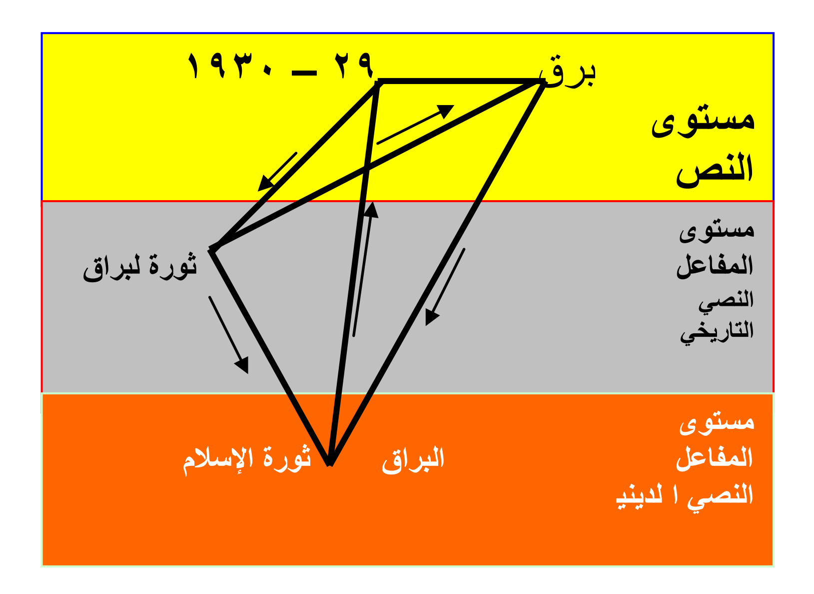
---

١ يظنر القظةي الفلسطينةي : محمد عزة درزة: ٦١ – ٧٨ ، موجز تاريخ فلسطين الحديث : عبدالوهاب الكيالي : ٠٠٠ وما بعدها ، فلسطين والغزو الصهيوني : عادل حامد الجادر و عزيز عبد المهدي ردام : ١٢٤ – ١٤٣ ، ومحنة فلسطين : صالح صائب الجبوري:: ٦٨.

٢ يظنر : دروزة : ٦٣- ٦٤ .

٣ نفسه :٦١ .

مخطط لاشتغال المتفاعلين النصيين



يشتغل المتفاعلان النصيان داخل النص وخارجه على وفق ما تشير إليه الخطاطة السابقة وعلى الصورة الآتية :

١ ترد لفظة برق في المقطع الأول اسم علم للحصان؛ فتحيلنا على البراق وليلة الإسراء والمعراج:

كان برق " ذا لون أبيض صاف لا تشوبه شائبة"[١]، مثل البراق تماما، " لكن ما أن وقف حتى لاحظ الجميع أن بقعة كبيرة متعرجة من اللون البني الميال للاحمرار تشغل كل جنبه الأيمن"[٢]، وتلك أولى

١ الآثار الكالمة: ٢ : ٥٢٠ .

٢ المكان نفسه .

الانزياحات عن النمط الأصلي، وهو " سهل الركوب، وكان مطواعا"[1]، أما البراق فقد انتفض حين اقترب منه الرسول الكريم فنهره جبريل قائلا: "ما يحملك على هذا؟ فوالله ما ركبك قط أكرم على الله منه"[2] .

ترد أوصاف برق الإيجابية الجميلة برواية الطبيب الحامل لوجهة النظر المادية، أما النبوءة بكون البقعة الحمراء تعني أن الحصان سيكون سببا في مصرع عزيز فترد على لسان أبي محمد حامل وجهة النظر المضادة.

أما الانزياح الأهم عن النمط الأصلي فيتمثل في أن برق يرمي بالأم أرضا، ويهشم جمجمتها بحافره ثمّ يدفعها إلى النهر، بينما يحمل البراق رسول الله من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ثم يعرج به إلى السماوات السبع، ويجتازها إلى قاب قوسين أو أدنى.

وأخيرا فإن البراق كائن سماوي جاء به جبريل من السماء ليؤدي مهمة مقدسة، أما برق فهو كائن أرضي " ولد في ليلة عاصفة، من أم أصيلة وأب صحراوي"[3]، ولما كانت المخيلة الإنسانية قد رسمت الكون الأدبي على ثلاث مستويات: العالم الفوقي والعالم التحتي والعالم الترابي[4]، فإن البراق ينتمي إلى العالم الفوقي المقدس النوراني الذي يقدم الخير للبشرية،

---

١ المكان نفسه .

٢ تقسير ابن كثير : ٣ : ٥ .

٣ الآثار الكالةم :٢ :٥١٩ .

٤ يظنر الظنرةي الأدبةي الحديثة والنقد الأسطوري : حنا عبود: اتحاد الكتاب العرب – دكشق:١٩٩٩ : ١٣٩ – ٠٤٠.

والذي بدخول كائناته عالمنا الترابي تجلب معها أدوات الحضارة وتحقق التقدم والرفاهية للبشرية[1].

أما برق ولكونه ولد في ليلة عاصفة من أب صحراوي فهو ينتمي إلى العالم السفلي عالم الظلمة والشياطين، عالم الشر الذي تسكن كائناته الصحارى والأماكن المقفرة[2].

٢ ترد في المقطع الأول سلسلة التواريخ فتحيلنا على انتفاضة ٢٩ – ١٩٣٠ ؛ فينزاح جانب من إيحاء برق من الإسراء والمعراج إلى الثورة المذكورة ، وبورود لفظة برق اسما للحصان يحصل التقابل بين الحدث الداخل – نصي متمثلا بالحصان برق والحدث الخارج – نصي متمثلا بتاريخ الانتفاضة.

كان برق هجينا من أب صحراوي وأم أصيلة، وكذا كانت الانتفاضة تحركها اتجاهات مختلفة: أصولية إسلامية وقومية ويسارية ماركسية ما زالت في نعومة أظفارها، تمثلت بتنظيمات وأحزاب مختلفة، لكنها تضافرت فيما بينها ناسية كل خلافاتها في سبيل الثورة[3]، ونتيجة ذلك كان أن اضطر الإنجليز في ربيع ١٩٣٠ إلى إصدار بيان لصالح العرب والمسلمين، هكذا كان " ٢٠ –٣ – ١٩٢٩ هو أروع حصان شهدته في حياتي"[4]، لكن الأمور لم تسر على ما يرام، فبعد أشهر قليلة

---

١ نفسه: ١٣٩ .

٢ المكان نفسه.

٣ يظنر دروزة : ٦٣ .

٤ الآثار : ٥١٤ .

كان الانجليز يبعثون بالأسلحة إلى الصهاينة، ويعدون بشكل جدي إلى إجلاء الفلسطينيين عن أرضهم .

٣ يشكل الخال الأحمر في جنب البطل الراوي علامة على الجريمة التي سيرتكبها، من وجهة نظر الأب، وتتقابل العلامة وحاملها ومدلولها داخل النص تقابلا ضديا مع خال – خارج النص – على كتف رسول الله كان قد شكل علامة من علامات النبوة.

وتؤدي آليات السرد دورا مهما في اشتغال المتفاعلين النصيين، حيث يتوجه المعنى الدقيق بفعل تلك الآليات .

بحضور شخصية أبي محمد حاملا لوجهة النظر المهيمنة يحصل التقابل بين أبي محمد بوصفه علامة سيميائية داخل النص وبين شرائح اجتماعية معينة بوصفها مرجعا خارج النص، وتشكل العلامة ومرجعها قطبا موحدا يتقابل مع شخصية النبي محمد (ص) .

لا يحدد النص هوية أبي محمد الطبقية و لا يشير إلى موقعه الاجتماعي، لكن معجمه اللغوي يكشف عبارات مثل "رحمها الله " و " سامحه الله " التي تكررت ثلاث مرات تكشف عن الموقف الديني التقليدي الذي كان مهيمنا على المجتمع، والذي كان يبشر بالغيبيات على الصعيد المعرفي، ويخدم مصالح طبقة الإقطاع على الصعيد السياسي الاجتماعي، ويقف بوجه كل تقدم علمي وحضاري، ولعل رسم مواقع الراويين الثانويين أبي محمد والطبيب وحجم كل من وجهتي نظريهما صورة رمزية للصراع الذي كان قائما أواخر القرن التاسع عشر

وبداية القرن العشرين بين مجلتي المقتطف والمقطم من جهة والرأي العام التقليدي من جهة أخرى[1].

بفعل العوامل السابقة يحصل التقابل بين الواقع التاريخي في بدايات القرن العشرين والواقع التاريخي في عصر الرسالة الإسلامية .

إن صورة الفكر الغيبي الخرافي مرموزا لها بأبي محمد تجرّ إلى تقابل ضدي جديد مع عصر الرسالة، ويحيلنا هذا التقابل على تقابل آخر كشفته الماركسية بين المسيحية الأولى والمسيحية المتأخرة، فقد توصّل ماركس وأنجلز إلى أن الإيمان الديني في ظروف تاريخية يمكن أن يؤدي دورا إيجابيا وتقدميا[2]، وهما قد ميّزا بين المسيحية قبل قصطنطين والمسيحية بعده، فكانت المسيحية الأولى ذات روح ثورية ديمقراطية تستنكر السيطرة الأجنبية والدينية وتستنكر اضطهاد الطبقات المهيمنة[3]، اما بعد قصطنطين فقد صار كهان المسيحية يقولون " ان الله قد أدخل الرق في العالم عقابا على الخطيئة، وسيكون تمردا على إرادته أن نحاول إلغاء هذا الرق"[4].

والأمر يقترب كثيرا من حال الإسلام، فقد جاءت الرسالة الإسلامية للإنسانية كافة لتنتشر العدل والمساواة بين الناس منادية "**وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ**

---

١ الفلسفة في معركة الأيديلووجةي: ٣٩ – ٦٢ .

٢ ماركسةي القرن العشرين : ١٤٦.

٣ نفسه :١٤٧ – ٨٤٨ .

٤ نفسه١٤٦ .

عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمْ الْوَارِثِينَ(٥) القصص " ، كما وقفت بشدة ضد تراكم الثروات " **وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ (٣٤) التوبة** " : فكان أن امتدّ نور الإسلام خلال عقود قليلة ليضيئ مساحات شاسعة من المعمورة، ويحقق بفضل فكره النيّر قفزات حضارية وعلمية كبيرة.

أما في العصور المتأخرة فقد صار الفكر المهيمن يحمل يافطة الإسلام، لكنه يقف بوجه التطور العلمي والرقي الحضاري، ويمارس تحت شعارات إسلامية الاضطهاد الطبقي ... هكذا يكون واقع القرن العشرين صورة ضدية لعصر الرسالة الإسلامية.

٦ يذيل النص بعبارة " بيروت ١٩٦١"والرقم يشير إلى تاريخ كتابة تلك القصة، ويفتح هذا التاريخ نافذة أخرى على متفاعل نصي ثالث، ذلك هو الحركة الانفصالية التي أطاحت بالتجربة الوحدوية بين مصر وسوريا، ان نهاية القصة ب المتمثلة بموت الأب تحدث بعد مرور أكثر من ثلاثين عاما على نهاية القصة أ المتمثلة بموت الأم في ١٩٣٠ برواية الطبيب :" وحكى والدك عن حصان كان عنده منذ ثلاثين سنة"[١]، تعزز هذه الواقعة التقابل الحاصل بين موت الأب داخل النص والحركة الانفصالية خارجه.

١ الآثار : ٢ : ٥١٩ .

يؤدي هذا التقابل إلى تأويل جديد للبقعة الحمراء على جنب الحصان، فهي تشكل في هذا السياق كناية عن الراية الحمراء وبذلك تتحول الدلالة إلى سياق آخر.

لقد كانت فكرة الوحدة العربية حلما عظيما يراود الجماهير العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر، وخلال الخمسينات تحققت جملة إنجازات تقدمية بدءاً بثورة ٢٣ تموز في مصر ثم تأميم قناة السويس وانتصار العرب في معركة بور سعيد .... ثم جاءت التجربة الوحدوية مع مطلع ١٩٥٨ التتويج الأعظم لهذه الانتصارات.

غير ان مسار الانتصارات لم يأخذ الخط البياني نفسه، فسرعان ما هيمنت الخصومات داخل الحركة الوطنية والقومية التقدمية، وكان في مقدمتها الصراع بين القوميين والشيوعيين حول التطبيق الكيفي للوحدة العربية، والذي امتد ليشمل التنظيمات القومية ذاتها، فكان من بينها من يجد في وحدة عبد الناصر توسعا استعماريا.

هنا يتغير مسار التأويل، وتتحول دلالة الحصان ذي البقعة الحمراء إلى اليسار الماركسي، وبناء على ذلك نجد التفسير المقنع لكون المطالبة بقتل الحصان منذ ولادته لا تصدر إلا عن أبي محمد، بينما لا تروى الأوصاف الجميلة للحصان إلا عن الطبيب.

٧ . استنادا إلى ما سبق فإن الخال الكبير الأحمر الذي في جنب الرجل بطل القصة ب داخل النص يتقابل خارج النص مع خال على ظهر الرسول الكريم، وإذا كان خال رسول الله علامة من علامات النبوة، فإن

خال بطل القصة ب علامة على ارتكاب جريمة – كما يقول أبو محمد – ، بهذا نعود إلى المتفاعل النصي الثاني؛ فيتحقق التقابل بين الثورة المحمدية في عصر الرسالة الإسلامية وبين ثورة العرب اليوم ... كيف حققت الأولى أهدافها فكانت ثورة جذرية على كل المستويات، وكيف تسير الثانية إلى طريق مسدود

تحيلنا هذه الدلالة على قصيدة خليل حاوي الموسومة " لعازر ١٩٦١" والتي كتبها تحت وطأة الإحساس بالهزيمة الذي تركته نكسة الانفصال، والحقيقة إن الحركة الانفصالية قد أسهمت مع عوامل أخرى في خلق اتجاه العبث الوجودي والإحساس باللاجدوى الذي هيمن على الأدب العربي خلال الستينيات.

* * *

وبعد... فأين وجهة نظر المؤلف ؟ وماذا أراد أن يقول ؟

يتمثل في هذا النص القصير نموذج لتعدد الأصوات داخل العمل الواحد، وتعدد الأصوات يعني "ظهور وجهات النظر المتعددة على المستوى الأيديولوجي"[1]، ومن أبرز ملامح العمل المتعدد الأصوات :

١ أن يكون البطل فيه وجهةَ نظر محددة عن العالم وعن نفسه فقط – كما يقول باختين عن أدب دستوفسكي – [2]، وهذا ما نجده في الشخصيات الأربع من النص المدروس، فأبو محمد والطبيب والأب

---

١ شعرية التأليف : ٢١ .

٢ يظنر قظايا الفن اولابداع : ٦٧ .

حاملون لثلاث وجهات نظر ايديولوجية، وللبطل الراوي وجهة نظره المتحولة، إنهم جميعا بلا ملامح مادية: الصفات الجسمية والأزياء وما شابهها مفقودة كلها من النص، كل ما عرفناه عنهم وجهات نظرهم.

٢ من العلامات الأخرى للعمل المتعدد الأصوات الحوار المجهري باصطلاح باختين: حيث كل كلمة تكون ذات صوتين، وفي كل كلمة يجري جدل بين صوتين[١]، ونجد هذه الظاهرة في المقطع الرابع من النص، إذ يروى السرد على لسان الطبيب ناقلا قناعات الأب وأبي محمد حول الحصان، إن ذلك الجزء من النص بقدر ما يحمل من الصدق والجدية في وصف الحصان والموقف منه يحمل ملامح السخرية والتهكم التي يتبناها الطبيب والتي يجسدها بعبارات وأوصاف وجمل اعتراضية مثل: " قال انه يتحمل مسؤولية موتها مع برق بالمناصفة، **من هو برق هذا ؟**" ونحو: "حكى والدك أشياء **مضحكة لا يفهمها الشيطان نفسه**"[٢] .

٣ مرّ تقسيم المتن الحكائي لهذا النص على ثلاث قصص صغيرة: أ وب وج، ونجد هذه التقنية عند دستوفسكي علامة على تعددية الأصوات، يقول جروسمان في كتابه "دستوفسكي فنانا" ان في كل روايات دستوفسكي يتجسد مبدأ التقاء قصتين أو أكثر تغني بعضها بعضا من خلال تضادها، والتي ترتبط ببعضها من خلال تعدد الأصوات الموسيقي[٣]، إن موسيقية تعدد الأصوات التي أشار لها

١ نفسه: ٢٠٦ .

٢ الآثار ٥١٩ .

٣ قضايا الفن اولإبداع : ٦٠ .

جروسمان عند دستوفسكي نلمسها في النص المدروس متمثلة بتناوب السرد بين السارد الرئيسس والساردين الثانويين.

لقد دار الكلام السابق عن بطل القصة أ وبطل القصة ب، أما عن بطل النص فلم يرد ذكر، ومثلما وجد باختين أن الفكرة هي البطل الرئيس في أعمال دستوفسكي[١]، نجد الفكرة هي البطل الحقيقي للنص المدروس، فهي تبرز مع الجملة الأولى " لو كنت حصانا "، وتتولد بصورة هم يجثم على صدر بطل القصة ب، وتساؤلات تراوده ليل نهار، وتتجلّى عند أبي محمد بوصفها مبدأ يقينيا لا يقبل الخطأ، وبوصفها خرافة مرفوضة عند الطبيب، وأخيرا بوصفها أمرا واقعا يفرض نفسه – بعد رفض شديد – على قناعات الأب ومن بعده الابن.

* * *

أما وجهة نظر المؤلف الذي لا يؤدي السرد بصوته ، ولا يقدّم شخصية تحمل وجهة نظره فهي مغيبة في بنية النص ويتطلب الوصول إليها عملية تحليل خاصة[٢].

قد يتبادر إلى الذهن عند القراءة الأولى أن وجهة نظر المؤلف محمولة على صوت الراوي الرئيس بطل القصة ب، وأن المؤلف تبنّى هذا الصوت الأيديولوجي تحت وطأة الظرف التاريخي الذي جرت الإشارة إليه، أسوة بالشاعر خليل حاوي وغيره.

---

١ نفسه : ١١١ .

٢ يظنر بهذا الشن شعرةي التألفـي : ٢٢ ـ ٢٣ .

لكننـا، وحينمـا نتـذكر أن الـنص الـذي أمامنـا متعـدد الأصـوات وأن المؤلف فيه " ليس موجودا لكي يختار من بين الأيديولوجيات ما يلائمه، ولكنـه موجود ليمتحن جميع الأيديولوجيات ويشاكسـها "[1]، وحينمـا نتـذكر أيضا وأن من شروطه أن يحافظ – يقول باختين – على مسافة تفصل بـين المؤلـف والبطـل، ومـا لـم يقطـع الحبـل السـري الـذي يـربط البطـل بمؤلفه، فلن نجد أمامنا عملا أدبيا وإنما وثيقة شخصية[2].

حين نتذكر ذلك تسقط تلك الفرضية من أذهاننا، ونبدأ البحث من جديد عـن وجهـة نظـر المؤلـف، أي النظـر إلـى العمـل كأيـديولوجيا[3]، وذلـك البحـث يتطلـب الانتظـار إلـى نهايـة الصـراع بـين وجهـات النظـر جميعـا داخــل العمــل، يقــول حميــد لحمــداني: "عنــدما ينتهــي الصــراع بــين الأيــديولوجيات فــي الروايــة تبــدأ معــالم أيديولوجيــة الروايــة ككــل فــي الظهور"[4]، لذلك فإن غايتنا سنجدها في المقطع الأخير من النص.

لعل فـي التساؤل المطروح فـي بداية البحث عن السبب فـي الحفاظ على خطية الزمن في القصة ج وتكسير خطيته في القصتين أ و ب طريقا للوصول إلى هدفنا المنشود.

مرّ بنا ان تكسير خطية الزمن يؤدي إلى العتامة، والعتامة تقود القارئ إلى التوتر، وقد حققت العتامة غايتها الجمالية، على امتداد الجزء الأكبر

---

١ النقد الروائي كأيديلووجيا (من سوسلووجيا الرواية إلى سوسلووجيا النص الأدبي) : حميد لحمداني : المركز الثقافي العربي : ط١ : ١٩٩٠ : ٣٦ .

٢ قضايا الفن اولإبداع .

٣النقد الروائي كأيديلووجيا : ٣٥ .

٤ المكان نفسه .

من النص وبعد أن بلغ التوتر أقصاه في المقطع الرابع، الذي تميز بالحوار المجهري ذي الدلالات المزدوجة، آن لنا أن نحصل على الشفافية في المقطع الأخير بوساطة الحفاظ على خطية الزمن؛ فتساعدنا على توضيح الرؤية لإدراك وجهة نظر المؤلف .

يتشكل المقطع الأخير من سبع وحدات سردية، يتناوب فيها المجمل والمنلوج الداخلي، وإذا كان رولان بارت قد صنف الوحدات السردية صنفين: نوى ومحفزات[1]، فإن النوى في هذا المقطع– بوصفها مفاصل حقيقية للقصة[2] – قد توزعت على المنلوجات الثلاثة، أما المحفزات، وهي الوحدات التي تملأ الفسح الواقعة بين النوى[3]، فقد توزعت على المجملات الأربعة.

وإذا كان رولان بارت قد نسب إلى المحفزات جملة وظائف: من بينها أنها توقظ التوتر المعنوي للنص وإنها تحافظ على الاتصال بين الراوي والمتلقي[4] ، فإن المحفزات في هذا المقطع تتجاوز الوظائف المذكورة لتكون شفرات دلالية لا تفك أسرارها إلا ضمن قراءة تكاملية يرتبط فيها مستوى المحفزات بمستوى النوى ضمن سياق سردي متسلسل .... هكذا يسهّل علينا الحفاظ على خطية زمن القراءةَ المشار إليها.

---

١ التحليل البنيوي للقصة القصيرة :٥٢ .

٢٢ نفسه : ٥٢ .

٣ المكان نفسه .

٤ نفسه :٥٦ .

١ أول المحفزات: "انطلق عائدا إلى داره" يسبقه تحديد زماني "كانت الشمس على وشك ان تشرق" أما النواة فهي " حديث زميله الطبيب ما زال يدور في رأسه....."[١]، حصل ذلك الانطلاق بعد وفاة الأب، التي كانت نافذة إلى المتفاعل النصي الثالث، وكان الزمان اللحظات الأخيرة من الليل، والمكان هو الطريق بين الدار والمستشفى، بين مكان النوم ومكان العمل ، هناك يبدأ البطل بتحليل الأحداث تحليلا منطقيا .
٢ " وقف فجأة في منتصف الطريق " ذلك هو المحفز الثاني يأتي علامة على الاتجاه الذي يسير به التحليل المنطقي، فالمنلوج الثاني يقود إلى انتصار أبي محمد على أبيه، انتصار الخرافة على المنطق العلمي.
٣ ويأتي المحفز الثالث " سار قليلا ثم وقف" ... لماذا وقف ؟؟ لأن التحليل قاد البطل إلى الردة الفكرية، لقد اقتنع بصدق الخرافة.
٤ ويأتي المحفز الرابع علامة على تلك النهاية :" وقف هنيهة"

مما لا بد من الانتباه إليه الاقتصاد الشديد في سرد المحفزات، واقتصار الأفعال على فعلي السير والوقوف فقط، لقد جعل الراوي اتجاهين للطريق: اتجاه البيت طريقا للردة، واتجاه المستشفى طريقا للثورة، السير علامة الثورة والوقوف علامة الاستسلام، وقد وصلت أحداث القصة ج إلى ردة البطل واستسلامه داخل النص؛ لأن الأحداث

---
١ الآثار : ٢ :٥٢١ .

خارج النص وصلت إلى ردة الانفصال ودفعت الشرائح القصيرة النفس إلى الاستسلام.

إلى هنا ينتهي كلام الراوي وتبدأ وجهة نظر المؤلف: " **ثم استدار وأخذ يركض عائدا إلى المستشفى** " ، ليست الجملة المذكورة محفزا أوجزءا من المحفز، ولا علاقة منطقية لها بالأحداث السابقة يفرضها سياق السرد تبرر هذا التحول، بهذه الانعطافة ينكشف المعنى العميق للتحديد الزماني الذي افتتح به المقطع: " كانت الشمس على وشك أن تشرق " ظرفا لانطلاق البطل عائدا إلى داره، لقد شكلت هذه الجملة استباقا لحدث قادم هو عودة البطل إلى المستشفى، وبعودته " كانت الشمس **قد بدأت تشرق**".

كان البطل على امتداد الأحداث السابقة متماهيا بالحصان باشتراكه وإيّاه بالبقعة الحمراء، أما في السطور الثلاثة الأخيرة فإنه يظل متماهيا بالحصان أيضا، ولكن ليس بوساطة البقعة الحمراء، وإنما باشتراكهما بمشية الخبب :" **كان يقرع بلاط الشارع المبلول بقدميه الكبيرتين فيرجع الصدى وكأنه خبب حصان**"، هكذا يحصل التحول الجذري في صورة البطل بين وجهات نظر الرواة ووجهة نظر المؤلف .

وهنا لا بد من العودة إلى المفارقة القائمة بين العنوان والجملة الأولى من العمل، والتي جرت الإشارة إليها في بداية البحث، فإن بتر الجملة الشرطية – في العنوان– وتحويل دلالتها إلى التمني تشكل تعبيرا قصديا عن وجهة نظر المؤلف المتضمنة رغبته في تماهي البطل

بالحصان، ولكنها رغبة مغايرة لرغبة الأب الذي كثيرا ما ترددت جملة الشرط على لسانه، فإن رغبة المؤلف التي عبر عنها تعبيرا قصديا واعيا في العنوان تعني رغبته في التماهي بين الإثنين في مشية الخبب بما تحمله من دلالات كنائية، "هكذا يكون العنوان – بحسب د. محمد فكري الجزار – صلة قائمة بين مقاصد المرسل وتجلياتها الدلالية في العمل "[١]

.

وآن لنا أن نعود إلى الإجابة على السؤالين المؤجلين : هل كان الحدث الثاني سببا للحدث الثالث في القصة ب ؟ وهل كان الثالث عكس الأول في القصة ج ؟ (لقد كبر البطل وصار جراحا ماهرا) ذلك هو الحدث الثاني، ويترتب على ذلك حين يصاب الأب بالزائدة الدودية وابنه يشاركه الدار أن ينقله إلى المستشفى ويجري له العملية بنفسه، وإذ يموت الأب تحت مبضع ابنه تكون العلاقة سببية، أما في سياق القصة فإن الأب مات تحت مبضع طبيب غريب، إذاً لا يشكلّ كون الابن قد صار طبيبا أثرا في الأحداث، ومن ثمّ فإن العلاقة السببية بين الحدثين الثاني والثالث مفقودة من القصة ب ، ويترتب على ذلك انتفاء العلاقة الضدية بين تحليل البطل للأحداث وبين اقتناعه بأنه هو القاتل.

إن انتفاء العلاقة السببية في القصة ب والعلاقة الضدية في القصة ج انزياحان عن قواعد الصرف السردي، يشكلان علامتين سيميائيتين على

---

١ اللاونعن وسيمطوييقا الاتصال الأدبي : ٩ .

وهمية النتائج التي توصل إليها البطل السارد، هكذا يكون انقطاع الحبل السري بين البطل والمؤلف كما ذكر باختين.

* * *

ومما لا بد من الوقوف عنده في نهاية هذا البحث **الحضور المزدوج للأسطورة والأيديولوجيا** في النص المدروس، فهما تتداخلان فيما بينهما ضمن النسيج الكلي للنص، فالعقل المتحضر، لا يستبعد الأسطورة، وإنما **يؤدلجها ويؤسطر أيديولوجيته في آن واحد** .

الأسطورة **هنا** لا تقدم لوحة متناغمة من الماهيات خالية من المتناقضات – كما يرى رولان بارت في الأسطورة[1]– بل تقدم عالما متناقضا فالحصان الذي قتل الأم ودفعها إلى النهر لم يكن قبيحا ولا شرسا، وإنما كان جميلا ومسالما ومطواعا وهادئا، وتلك وظيفة الأيديولوجيا، وهذا هو المظهر الأول لأدلجة الأسطورة .

قد تحيلنا القراءة الأولى للنص إلى أكثر من نمط أصلي، فنجد في العلامة التي على جنب البطل واقترانها بموت الأب في نهاية القصة الصغيرة ب إحالة على أسطورة أوديب، وقد نجد في كون الحصان هجينا ولد من أم أصيلة وأب صحراوي تناصا مقلوبا مع سلبنير حصان أودن – في الميثولوجيا الاسكندنافية، إذ ولد الأخير من أب يدعى سفاديلفاري وفرس كانت بالأصل لوكي المخادع[2]، وقد تحيلنا الهجنة

١ أسطوريات : ٢٠٠ .

٢ معجم الأساطير : ٢ : ٧٨ .

ذاتها إلى السنتوس في الميثولوجيا الأغريقية[1]، لكن الأيديولوجيا سرعان ما تبادر إلى إغلاق هذه النوافذ، بوساطة الاسم "برق" وسلسلة التواريخ فتنحصر القصة بنمط أصلي واحد هو البراق وقصة الإسراء والمعراج وذلك مظهر آخر لأدلجة الأسطورة.

لا يقتصر فعل الأدلجة على الأحداث الحاضرة داخل النص، وإنما يمتد إلى الأحداث الغائبة والخارج- نصية، فقصة الإسراء والمعراج، وبفعل اشتغال المتفاعلات النصية الثلاثة مجتمعة، تنفتح على قراءة جديدة، فتصير بشارة بانتصار الإسلام ورقي المجتمع الإسلامي وتطوره، وذلك مظهر ثالث من مظاهر الأدلجة .

ان ابتداء القصة بنبوءة مظهر من مظاهر الأسطورة[2]، وإذ تبدأ القصة الصغيرة أ بنبوءة البقعة الحمراء لتتحقق في نهايتها، وإذ تتكرر النبوءة والنهاية في القصة ب، فذلك يعني أننا أمام عمل أسطوري، وقد مرّ بنا أن النصّ المدروس كان نموذجا لتعدد الأصوات داخل العمل الواحد، و كيف كانت الشخصيات لا تزيد على وجهات نظر متعددة على المستوى الأيديولوجي، وكيف كان البطل الحقيقي للنص هو الفكرة دون غيرها، كل ذلك يعني أن الكاتب هنا قد أسطر الأيديولوجيا أسطرة واعية .

مر بنا – في دراسة سابقة – أن العقل المتحضر؛ ولأجل أن يحقق الالتحام بينه وبين الرمز الغريزي، قد أجرى تحريفات على النمط

---

١ نفسه : ٠٠ .

٢ الظنرةي الأدبةي الحديثة :

الأصلي في قصيدة " يغير الوانه البحر " لنازك الملائكة[١]، وان العقل المتحضر – في أنشودة المطر؛ ولأنه عقل ثوري، لم يكتف بتحريف الأسطورة وإنما سعى إلى استبعادها؛ لأن الثورة تستبعد الأسطورة بحسب رولان بارت[٢]، أما هنا، ولأن العقل المتحضر عقل ثوري أيضا، لم يكتف بتحريفها، ولم يصطرع معها، ولم يعمل على استبعادها، بل طوّعها لمشيئته موظّفا إيّاها في خدمة الأيديولوجيا، جاعلا من اللغة الأسطورية لغة ثورية، خلافا لرولان بارت[٣] .

يقول بارت: " ما يقدمه العالم للأسطورة هو واقع تاريخي محدد بالشكل الذي أنتجه البشر أو استخدموه، وما تحييه الأسطورة هو الصورة الطبيعية لهذا الواقع"[٤]، وما حصل في هذا النص أن الأسطورة فيه قد استقبلت الواقع كما هو عليه، ولكنها لم تقدم صورة طبيعية له، كما تفعل الأسطورة التي تنتجها البرجوازية، وإنما قدمته بتناقضاته المعهودة دونما تطبيع، فكانت تلك الصورة مسوغا للثورة عليه .

---

١ : يظنر : المهيمنة في شعر نازك الملائكة : ٢٣ - ٢٧ .

٢ الأسطورة والتحريف :

٣ يقول بارت :" لا يمكن للغة الثورية ان تكون لغة أسطورية " - أسطوريات :٢٨٣ .

٤ أسطوريات : ٢٧٩ .

*   *   *

٣

أقنعة النبوءة

في قصة "تيمور الحزين"

"لا يفهم النص إلا بوضعه في سياقه الاجتماعي والتاريخي"[1] هكذا تقول البنيوية التكوينية، وإن مهمة تفسيره – بحسب لوسيان جولدمان – تتحقق بالكشف عن العلاقة بين البنيات الدالة فيه والبنيات الذهنية المكونة للوعي الجماعي[2]، فالجماعة الاجتماعية تشكل نسقا من البناءات التي تبث في وعي الأفراد ميولات عاطفية وفكرية وعلمية، تندفع نحو درجة ما من التجانس محققة ما اصطلح عليه جولدمان بـ "رؤية العالم"، التي بها يستطيع الكاتب الفذ الذي يخلق عالما متخيلا في غاية الانسجام، حيث تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة، فيعي

---

١ تأصليِ النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان) : محمد نديم خشفة: حلب : ط١ : ١٩٩٧: ٢٢ .

٢ يظنر : نفسه: ١١ .

أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعية[1].

إن ذلك يعني التمرّد على سلطة القائلين بموت المؤلف، وتجاوز دراسة النصّ بوصفه بنية مستقلة مكتفية بذاتها، إلى دراسة مرجعياته الخارجية.

إن من يدرس قصة " **تيمور الحزين** " للقاص أحمد خلف تكون حاجته ماسة إلى مثل هذه المقدمة، فالنص المذكور بتقنياته وطبيعة بنيته وظروف نشره مكانيا وزمانيا، يفترض الدخول إليه من هذا المدخل، لقد أراد المؤلف أن يكون شاهد صدق على عصره، وأن لا تبقى تلك الشهادة حبيسة صناديق مقفلة. فجاءت مشفرة بأدوات مختلفة للتشفير، لتخفي تحتها الدلالات المتضمنة للشهادة التي يروم المؤلف الإدلاء بها.

إن أهم ما يميز البناء الفني لهذه القصة أنها إطارية تضم باقة كبيرة من الحكايات، وخلافا للحكايات الإطارية الأخرى التي تأخذ فيها كل حكاية حيّزا مستقلا (كما في كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة)، نجد حكايات هذه القصة تتداخل فيما بينها مشكلة مبنى حكائيا واحدا، محققة بذلك وظائف دلالية لا يمكن القفز عليها.

تروي قصة "تيمور الحزين" أحداثا عن سلطان مغولي جبار يتجه إلى غزو بغداد، وحين يقف أمام أسوارها يخرج له حسين الصوفي البغدادي ويخوض معه مبارزة شديدة من أجل حماية بغداد، فتنتهي المبارزة بمقتل

١ إشكاليات المفاهيم في النقد الأدبي المغربي المعاصر : ٣ (البنيوية التكوينية بين الظنرية والتطبيق): د. محمد خرماش :فاس : ط١ – ٢١١١ : ٧ – ٢٢ .

السلطان الأجنبي الجبار وانتصار حسين الصوفي البغدادي، وبقاء بغداد منيعة على أقدام الغزاة.

إن الدلالـة التـي تنبثق عن هذه القراءة الخاطفة – في ضوء الواقع التاريخي الذي كتبت به – هي التلميح الواضح عن هزيمة الغزاة الذين يحاصرون العراق منذ سنوات، وإذ نأخذ بوصية لوسيان جولدمان الذي يفرض على الباحث أن يتناول مستويين من القراءة: مستوى التأويل الذي يأخذ شكل دراسة محايثة للنص ومستوى التفسير الذي يتولى ربط علاقة النص بحقيقة خارجة عنه[1]، سندرك أن الدلالة التي تمخضت عن القراءة الخاطفة ما هي إلاّ جواز مرور يسهّل نشر العمل في مؤسسات الدولة الرسمية، دون عقاب.

لكن في النص ما يلح على القارئ أن يهتك المستور، فبعد البحث والتنقيب المتواصلين يكتشف الراوي :" **أن يدا تسللت إلى أوراق أبي دون معرفة أمي بما أصاب الأوراق من عبث**"[2]، ويدرك أن عددا من أوراق المخطوطة قد سرق، ثم يجد بعد أن يواصل القراءة " **كلاما ممسوحا لا يمكن قراءته بسبب ما خلفته الأيام من آثار على الصفحات**"[3]، ثم يفاجأ في " **أن عبارات كثيرة قد سقطت من حواشي الصفحة الخامسة**"[4] ، ثم يرى بعد عشر صفحات أخرى " **تكسرا في**

١ دراسات في النقد الحديث : د. حسن المنيعي : فصل سوسيلووجـةي الأدب: للوسيغ ناولـدمان.

٢ تيمور الحزين : ٠٣٠ .

٣ نفسه : ١٣١ .

٤ نفسه : ١٤٣ .

الورقة حجب قراءة عدد من الكلمات"[1]، تلك علامات تشي بأن النص يتضمن الكثير من المسكوت عنه، الذي على القارئ أن يكتشفه.

ومما يلح على هتك ذلك المستور وصف الفتاة لقصص حبيبها الراوي الأول من أنها " **قصص تغص بالترميز والتلميز والإشارات**"[2]، ويأتي وضع كدس الأوراق على الطاولة بعد إزاحة مسودة الرواية التي يزمع الراوي كتابتها عن بلاده التي تخوض حربا مدمرة[3] .. .. كناية واضحة عن أن الحكاية التي يرويها كدس الأوراق صورة مرمّزة لرواية الكاتب التي تتحدث عن الحرب المدمرة التي تخوضها بلاده.

ويأتي الاهتمام بالفضاء النصي نوعا من العلامات السيميائية التي تساعد القارئ نحو تلمس الدلالات الخفية في النص، وهنا لا بد من التوقف قليلا أمام مفهوم الفضاء النصي كما نجده في قصة تيمور الحزين، فخلافا لما هو مألوف بهذا الصدد، حيث يدرك القارئ بعينيه تفصيلات فضاء الورقة المكتوبة، نجد الفضاء النصي يتحقق في مخيلة القارئ من خلال الوصف الدقيق الذي يقدمه الراوي الأول لأوراق المخطوطة وما تتضمنه من خرم وتكسر وامّحاء .. وغير ذلك.

أول حكاية تواجه القارئ هي حكاية كدس الأوراق الذي وصل إلى يدي الراوي الأول، بعد رحلة مضنية من بلاد ماردين بوساطة الأب الذي

---

١ نفسه ١٥٣ .

٢ نفسه : ٨٢٨ .

٣ نفسه : ٠٣٠ .

كان جنديا في الجيش العثماني ثم تحول إلى الزراعة[١]، ليسلّم تلك الأوراق إلى زوجته عام ١٩٤٣، لتسلمها بعد ذلك إلى ولدها الراوي الأول، ليضعها مكان مسودة روايته[٢]، وتثير تلك الأوراق تساؤلات في ذهن الابن وصديقه الشاعر عن كيفية وصول تلك الأوراق إلى الأب، وتكون الموهبة في السطو على ممتلكات الآخرين هي التفسير الأرجح في ذهن الشاعر[٣].

ما يلفت الانتباه أن الأوراق ملفوفة بقطعة قماش حمراء عتيقه، لماذا كانت حمراء؟ ولماذا هي عتيقة؟

الحكاية الثانية هي أن الراوي ينوي "كتابة رواية عن بلاد"ه" في أحد أحلك الظروف التي عاشتها بعد الحرب الكونية الثانية"[٤]، حيث " تخوض غمار حرب مدمرة شنها الأعداء عليها، بعد أن تفرّق الخلان والأصدقاء وتركوها نهبا للضواري الجارحة والحيوانات الكاسرة"[٥].

الحكاية الثالثة تروي علاقة متواصلة بين الراوي الأول وصديق شاعر يلتقيان في حانة الغزال الشارد[٦]، ويعبان الخمرة معا، منذ عشرين عاما مضت[٧]، وهي غالبا ما تشكل إطارا للحكايات الأخرى.

١ نفسه: ١٢٧ .
٢ نفسه: ١٢٩ – ٠٣٠ .
٣ نفسه: ٠٥٠ .
٤ نفسه: ١٢٧ .
٥ نفسه: ٠٣٠ .
٦ نفسه: ١٢٧ .
٧ نفسه: ٠٥٠ .

الحكاية الرابعة قصة حب بين الراوي الأول وفتاة يحبها، تقرر هجره لأنه يصر على مواصلة شرب الخمر مع صديقه الشاعر، واهتمامه بالأدب، فتتركه على ناصية الشارع وحيدا[١]، غير أن الشاعر ينصح صديقه بعد مدة من الزمن أن يعود إليها ويكلمها علها تستجيب[٢].

الحكاية الخامسة حكاية شاب فقير (في فلم هندي) أحب فتاة ثرية فتزوجها ثم بدد ثروتها على ملذاته الخاصة فانتحرت الفتاة[٣]، وكان الفتى الفتى الفقير يحمل حقدا طبقيا على الشرائح الثرية مما دفعه إلى استغلال ثروة زوجته للانتقام من الأثرياء[٤].

الحكاية السادسة: ما روته الأوراق التي تسرد قصتها الحكاية الأولى، وقد جاءت مروية على لسان الراوي الثاني عباس الجويني ومقروءة من قبل الراوي الأول، وقد استهلت بالعبارات الآتية: "هذا ما آلت إليه البلاد التي سميت أرض السواد، وهي أرض مرت عليها خيول الفاتحين والطامعين .. .. "[٥]، ثم يسرد ما تعرضت له المدينة وأهلها من أعمال بشعة، لكن ذلك السرد لم يرو بصورة نظامية بل جاء متقطعا مبتورا في أغلب مواضعه بتأثير المسح والتآكل[٦]، أما الصفحات التي ترد كاملة

---

١ نفسه : ١٢٧ – ٨٢٨ .

٢ نفسه : ١٤٢.

٣ نفسه : ١٢٧ .

٤ نفسه : ٨٢٨ .

٥ نفسه :١٣١.

٦ نفس المضعو .

خالية من مؤثرات الزمن فهي المواضع التي تصف السرادق العظيم للسلطان الجبار تيمور[1].

أما خارج تلك الأوراق فإن الشاعر يخبر الراوي الأول أن عباس الجويني كان شاهد عيان على غزو بغداد وتدميرها، وقد وصف كل شيء[2]، وفي هامش آخر يجري سرد التاريخ الهمجي للسلطان تيمور وتدميره لبغداد في ١٣٩٢ [3].

الحكاية السابعة : حلم يرويه الملك الجبار تيمور على الراوي الثاني عن بومة تقف على حافة السور، ثم تندفع بوقاحة لتأكل نياشينه، ويؤوّل الراوي الثاني تلك الرؤيا بأنها تروي قصة مارق يتربص بالسلطان الجبار ولكنه سيهزم ويركع أمام جبروت ذلك السلطان[4].

الحكاية الثامنة حكاية الجند والسرايا الذين يموتون من برد ورعب وجوع، وكيف تأكل لحومهم الطيور الجارحة، ترد هذه الحكاية ضمن هامش معلق على هيئة عمود من أعمدة الصحف في زماننا[5].

الحكاية التاسعة : وهي كسابقتها قد وردت ضمن هامش يكمل الهامش السابق، تروي قصة ألجاي خانم وجمالها الرائع، وهيام السلطان بها، وكيف أن الراوي الثاني قد كتب وصفا لجمالها بتكليف من السلطان تيمور، غير أنه قد كتب وصفا آخر بتكليف من ألجاي خانم نفسها، كان

---

١ نفسه : ١٣١ – ١٣٢ .

٢ نفسه : ١٤١ .

٣ نفسه ١٤٥ .

٤ نفسه : ١٣٣ .

٥ نفسه : ١٣٤ - ١٣٥ .

يصفها من قمة رأسها حتى أسفل الجسد الشهي، وبقي عنده سرا دون أن يسلمه للسلطان[١].

الحكاية العاشرة: وهي مستلة من الحكاية السابقة، ترد ضمن حوار بين السلطان وألجاي ، مفادها أن ألجاي قد رأت في منامها سبعا عجافا قادمات وأن الطيور الجارحة ستلتهم كل حي وميت، وأنه لن يكون زرع ولا ضرع، وأن السلطان منع الراوي الثاني من كتابة تلك الحكاية لكن الراوي الثاني قد كتبها وكتب غيرها[٢].

الحكاية الحادية عشرة: تفيد أن حفيد السلطان خرج إلى الغابة المجاورة لمعسكر جده، فاصطاد أرنبا وذبحه عند قدمي جده، باعتباره حسين الصوفي[٣].

الحكاية الثانية عشرة: حكاية حسين الصوفي المشار إليه آنفا والتي تتلخص في تحديه لتيمور، وطلبه المبارزة معه وجها لوجه في رسالة بعثها إليه، تجنبا لإراقة دماء الأبرياء، وبرغم أن قادة جيشه قد تطوعوا لخوض المنازلة نيابة عن تيمور لكنه أصر على خوضها بنفسه[٤].

وتعريفا بشخصية حسين الصوفي يخرج سهم يشير إلى هامش يفيد أنه كان صعلوكا يقطع الطريق على التجار، وأن جده كان يحلج الصوف،

١ نفسه : ١٣٦ ــ ١٣٧ .

٢ نفسه :١٣٩ .

٣ نفسه : ٠٤٠ .

٤ نفسه : ١٤٤ ــ ٨٤٨ .

ثم تنتهي الصفحة بكلام غير واضح، تصعب قراءته غير أن الكلمات البارزة هي: " سيقطع رأس .. .. على .. .. توقع "[1].

تواصل أوراق الراوي الثاني عباس الجويني سرد أحداث المبارزة بين تيمور وحسين الصوفي على امتداد ست صفحات واضحة خالية من أي تخريب إلا من " تكسر في الورقة حجب قراءة عدد من الكلمات"[2]، وقد جاء ذلك الخلل في أعقاب لفظة" مقامنا" وهي الكلمة التي لا يكف تيمور عن لفظها، وتنتهي المبارزة بسقوط تيمور صريعا بسيف حسين الصوفي فيتدلى " السيف التيموري صريعا، ليتلقاه تراب المبارزة بصمت"[3].

* * *

تلتقي رؤوس الخيوط للحكايات الخمس المتقدمة في الصفحة الأولى من النص، وتكون الحكاية الثالثة إطارا يجمعها، بينما تتأخر الحكاية السادسة حتى الصفحة الرابعة رغم أن الحكاية التي تضمها بدأ سردها في السطر الأول من النص، ولا يعني ذلك قلة أهمية الحكاية المذكورة على المستوى الدلالي أو البنيوي، وإنما هي الحكاية الأهم بين الحكايات الإثنتي عشرة، فمنها صيغ عنوان النص الذي صار عنوانا للمجموعة القصصية كلها، وهي الحكاية الأطول بين الحكايات الأخرى كما أنها قد شكلت إطارا للحكايات الست الأخيرة، لكن هذا الفاصل الكبير بين

---

١ نفسه : ١٤٩ .

٢ نفسه : ١٥٣ .

٣ نفسه : ١٤٥ ـ ٨٥٨ .

بدايات الحكايات الخمس الأولى والحكاية السادسة، يأتي ليفصل المتن الحكائي إلى متنين: معاصر وقديم: يشمل المعاصر الحكايات الخمس الأولى، ويتضمن القديم الحكايات السبع اللاحقة.

تدفعنا هذه التقنية إلى دراسة أنماط التقابل بين المتنين الحكائيين من حيث الشخصيات والأحداث والفضاء، بحثا عن المقولات الأساسية التي يشتغل عليها النص:

أول صور التقابل ما يقوم بين الراوي الأول والراوي الثاني، فالأول – كما يقدمه النص – قاص معاصر ينوي كتابة رواية عن بلاده " في أحد أحلك الظروف التي عاشتها بلاده بعد الحرب الكونية الثانية"[١]، إذ كانت "تخوض غمار حرب مدمرة ..... والحيوانات الكاسرة"، يقابله الراوي الثاني عباس الجويني – كما يخبرنا الشاعر صديق الراوي الأول – بأنه كان " شاهد عيان على غزو بغداد وتدميرها، فقد وصف كل شيء دار في تلك الأيام من ويلات وحروب مكنت الغازي من دخول المدينة "[٢]، يؤدي هذا التقابل بين وظيفة الشخصيتين والظروف المحيطة بهما، وبعد الانتباه إلى وضع كدس الأوراق مكان مسودة روايته إلى أثر كنائي يحيل على **نبوءة مفادها أن الحرب الجديدة ستنتهي بسقوط بغداد وتدميرها**، لكن الموضوع الأهم أن المقولة الأساسية التي يحملها هذا التقابل، هي **مقولة الصراع بين الأنا والآخر**، تتجسد صورته الأجلى في الصراع بين الوطن وأعدائه الخارجيين.

---

١ نفسه : ١٢٧ .

٢ نفسه : ١٤١ .

كما تفتح عبارة "الضواري الجارحة والحيوانات الكاسرة" نافذة على دلالات متعددة، تحيل بعضها على السلطة وأجهزتها القمعية، وبذلك تولد مقولة أساسية أخرى تعكس **الصراع بين السلطة المستبدة وجماهير الشعب.**

في الحكاية الخامسة تواجهنا مقولة أساسية جديدة تعكس مبدأ **الصراع الطبقي.**

هكذا تتشكل مقولات ثلاث قد تتحد في مقولة واحدة حين نكتشف أن الصراع بين الوطن وأعدائه شكل من أشكال الصراع الطبقي، وأن اضطهاد السلطة القمعية للجماهير صورة لهذا الصراع.

ولنتجه الآن إلى تتبع مسار المقولات الثلاث في الحكايات الإثنتي عشرة ومن خلال التقابل بين المتنين الحكائيين:

تتجلى مقولة الأنا والآخر ابتداء من الحكاية الأولى، فالأوراق التي تتحدث عن تاريخ بغداد جاءتنا من خارج الوطن، من بلاد الترك ملفوفة بقطعة قماش حمراء، قد يحيل اللون على دلالة أيديولوجية، وكأن الراوي الأول حين وضع تلك الأوراق مكان مسودة روايته، جعل من منطق المادية التاريخية دليلا له في قراءة تاريخ بلاده ماضيا ومستقبلا، وهو في الوقت الذي يستنير بتلك النظرية، يتذكر ما تعرضت له من ألوان البيروسترويكا المختلفة، من هنا كانت قطعة القماش عتيقة، وتتعزز المقولة المشار إليها بالتقابل القائم بين الراويين، فالأول عراقي بغدادي، والثاني من بلاد التتر.

غيـر أن مقولـة الأنـا والآخـر تواجهنـا فـي الحكايـة السادسـة بشـكلها المضـاد، فـالآخر هنـا غـاز جبـار يقـود " خيـول الفـاتحين والطـامعين مـن أقوام وملل مختلفة من عجم وأتراك ومغول وتتر"[1]، هنا تنفتح في النص نافذة تطل على الواقع الخارج نصي، حيث القوات المتعددة الجنسيات التي تحاصر العراق، وحين نعود إلى النص نجد عباس الجويني يحكي لنـا عـن الـذين "عبثـوا بـالبلاد شـر عبـث، قتلـوا الأولاد والصـبيان وأبـاحوا افتراس النسـاء .. ."[2]، لكن من الذي فعل ذلك؟؟ أهو الآخر الغازي أم الحـاكم المحلـي الجـائر؟ .. المؤلـف هنـا يسـتعين بتقنيـة الفضـاء النصـي المشار إليها في أعلاه، فيشير إلى وجود ثلاثة عيوب في الورقة، تحقق قطعا بين الضمير والاسم العائد عليه، فتتحقق العتامة في النص، التي تؤدي بالقارئ إلى التوتر، كما يقول سعيد يقطين[3]، غير أن تلك العتامة تـؤدي فـي هـذا الـنص وظيفـة أهـم وهـي وظيفـة التـداخل بـين المقـولات الـثلاث، فـاختلاط صـورة الآخـر الأجنبـي بصـورة الحـاكم المحلـي الجـائر كانت تجسيدا لاتحاد المقولتين الأولى والثانية، ويأتي اتحادهما بالمقولـة الثالثـة حـين " باعـت النـاس أجـزاء مـن أجسـادها لكـي تسـتطيع مقاومـة الجوع والمرض والفقر"[4]، تـأتي هذه العبارة بعد (حذف مقصود) كإيمـاءة خاطفة إلى مقص الرقيب الذي يقف للمؤلف بالمرصاد.

---

١ يظنر : المجموةع : ١٣١.

٢ المكان نفسه.

٣ انفتاح النص الروائي:٤٨ .

٤ يظنر : المجموةع : ١٣١.

وثانية يستعين المؤلف بتقنية الفضاء النصي ذاتها، ليواجه الرقيبين السلطوي والاجتماعي معا، فحين يرد الكلام عن النساء يبتر خبر (أنّ) بالإعلان عن أن الخلل الذي أصاب الورقة قد أخذ شكل ثقب، جاعلا من تلك التقنية كناية عما تعرضت له النساء.

أما في الحكاية الثانية عشرة فإن الصراع بين الأنا والآخر يأخذ بعدا جديدا حين تدخل شخصية حسين الصوفي مسرح الأحداث، والحقيقة إن هذه الشخصية قد دخلت المسرح في الحكاية الحادية عشرة ولكن بمنظار حفيد تيمور الحزين، فكان مصير حسين الصوفي الذبح بهيئة الأرنب المذعور، تلك وجهة نظر تعبر عن حلم الآخر بالقضاء على خصمه، أما في الحكاية الثانية عشرة فإن النهاية تنقلب ويصير مقتل الأمير تيمور نتيجة حاسمة للمعركة، وهي وجهة نظر مضادة للأولى، برغم أن الوجهتين تعبران عن رأي الآخر، إن هذا التقابل بين وجهتي نظر متضادتين تنطلقان معا من طرف الآخر ينقل القضية من المقولة الأولى إلى المقولتين الثانية والثالثة حيث يمثل وجهة النظر الأولى حفيد الأمير الفتى الاستقراطي، بينما تأتي وجهة النظر الثانية من عباس الجويني الذي ينتمي إلى أبناء الشعب الفقراء.

أما المقولة الثانية مقولة الصراع بين السلطة المستبدة وجماهير الشعب، فينكشف أول تجل لها في الحكاية الثانية، لكن ذلك التجلي يأتي شبحيا متخفيا وراء المجازات قابلا للتأويل المتعدد، مادام يرد ضمن المتن الحكائي المباشر، فعبارة " الضواري الجارحة والحيوانات الكاسرة "

المشار إليها في أعلاه قد تحيل على الأجهزة القمعية للسلطة الظالمة، ويأتي تسلط تلك الحيوانات، نتيجة لتفرّق الخلان والأصدقاء، كما ورد في النص، وهذا يحيلنا على ما حصل خارج النص من تفتت القوى الوطنية الخيرة في العراق بعد ثورة تموز ١٩٥٨، وترتبط النتيجة وسببها بعلاقة سببية أخرى، مع تلك الحرب المدمرة.

أما في الحكاية السادسة، وإذ ينتقل النص إلى المتن الحكائي القديم يتضح انعكاس المقولة الثانية على النص وعلاقاته بالخارج نصي، وخاصة في المواضع التي تصور الأعمال البشعة التي عانت منها المدينة وأهلها، وتأتي مؤثرات الفضاء النصي من قطع وبتر ومسح لتخرج المدلول من الأحادية إلى الازدواجية، فيصبح تعبيرا عن المقولتين معا، بينما لو عرض بصورة واضحة بعيدا عن المؤثرات المذكورة لاقتصرت دلالته على المقولة الأولى.

وفي الحكاية السابعة تتجلى المقولة الثانية من خلال الخوف الذي يتجسد في إجابة الراوي الثاني على سؤال الأمير تيمور، وتزوير الجواب الحقيقي بأن يؤوّل الحلم بما يرضي الأمير رغم معرفة الراوي الثاني بالتأويل الحقيقي للحلم، ولنا وقفة أخرى مع فكرة ذلك الحلم.

وفي الحكاية الثامنة يتكشف تجلي المقولة الثانية بصورة أوضح، فالجنود الذين يموتون من البرد والرعب والجوع، وتأكل لحومهم الطيور الجارحة هم رعايا الأمير تيمور، لكن مؤثرات الفضاء النصي التي تتمثل في أن تلك الحكاية مكتوبة بشكل عمود من أعمدة الصحف في زماننا

تنقل المعنى من المتن القديم إلى المتن المعاصر، وتنقلنا إلى خارج النص حيث يموت الجنود العراقيون وتأكل رؤوسهم الطائرات المعادية.

وتعود صورة الخوف الذي يتملك عباس الجويني من غضب الأمير، في الحكاية التاسعة، لكن عباس يتحدى هذا الخوف بتأثير إلجاي خانم التي تعلن تعاطفها معه، وبذلك فإنه يخالف أوامر سيده تيمور ويرسم صورة لفظية لإلجاي خانم واصفا إياها من قمة رأسها حتى أسفل الجسد الشهي، و يحتفظ بتلك الصورة لنفسه، ومما لابد من الإشارة إليه أن هامشا كالهامش السابق ينقل دلالة القصة من المتن القديم إلى المتن المعاصر، ومن ثم ينقلنا إلى خارج النص

وتتكرر – في الحكاية العاشرة – صورة تحدي الخوف الذي يتملك عباس الجويني من غضب تيمور، إذ تبدأ الحكاية بحلم إلجاي خانحم الذي يعبّر عن نبوؤة تنذر بمستقبل مظلم للبلاد وللناس، حيث الجوع والموت والطيور الجارحة التي تلتهم كل حي وميت، فيستقبل السلطان تلك النبوؤة بالرفض، ويمنع المؤرخ من كتابتها، لكن المؤرخ يخالف أوامر الأمير ويكتب تلك الحكاية ويكتب غيرها، ومثلما تقدم تنقلنا الحكاية من المتن الماضي إلى المتن الحاضر ومن النص إلى خارجه، وبالانتقال الأخير يتحقق التطابق بين نبوءة إلجاي خانم ونبوءة المؤلف في هذا النص عن المستقبل المظلم الذي ينتظر البلاد.

وأخيرا يتجلى تحدي الخوف بأنصع أشكاله في الحكاية الثانية عشرة، حين يتحدى حسين الصوفي صراحة جبروت تيمور، ويطلب منازلته،

وتنتهي بمقتل تيمور وانتصار حسين الصوفي، كما تعكس الحكاية المذكورة جانبا من أيديولوجية الدكتاتورية الحاكمة التي تمجد الفرد حد العبادة، فأتباع تيمور المقربين يرون أن " لولاه لانفرد عقدهم وتبعثر أمراء التتر في كل فج عميق، لولاك لما دانت الدنيا لنا ولما غرقنا في النعيم"[1]، يحيلنا هذا الكلام على نظرية القائد الضرورة التي مثلت أيديولوجيا البعث طيلة حكم الطاغية صدام حسين.

أما المقولة الثالثة مقولة الصراع الطبقي فتتجلى لأول مرة في الحكاية الخامسة، بصورة شاب فقير يحب فتاة غنية ويتزوجها، والحكاية المذكورة تبدو طارئة على المتنين الحكائيين، لكن علاقتها بالنص تأتي من قيمتها الدلالية الغنية، ما دامت تعبر عن مقولة من مقولات النص، وما دامت "البنى الذهنية (المقولاتية) هي ما يمنح العمل الأدبي وحدته"[2] ، فهي تحيل على عدم إمكانية التصالح الطبقي إذ تنتهي بفشل ذلك الزواج وانتحار المرأة، كما أن موت المرأة وانتقال الثروة إلى الرجل الفقير يحيل على حتمية حسم الصراع الطبقي بموت المستغلين ومالكي رأس المال، وقيام المجتمع الاشتراكي العادل، حيث تؤول ثروات المجتمع إلى الشغيلة المنتجة كما يبشر بذلك الفكر الاشتراكي، وفي الحكاية السادسة، وإذ ينتقل النص إلى المتن الحكائي القديم، فتتجسد مقولة الصراع الطبقي في وصف السرادق العظيم للسلطان تيمور وما يتضمنه من حياة الترف

---

١ المجموعة: ١٤٦ .

٢ تحليل الخطاب الأدبي: على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد) : محمد عزَّام : اتحاد الكتاب العرب: دمشق ـ ٢٠٠٣ : ٢٣٤ـ ٢٣٥ .

والبذخ والأبهة التي تعيشها الطبقة الحاكمة، يقابلها في الحكاية الثامنة حياة الفقر والجوع التي تعيشها الجموع الفقيرة متمثلة بجنود السلطان، وفي الحكاية التاسعة يتأكد انتماء الراوي الثاني عباس الجويني إلى الفقراء من خلال تصريح إلجاي خانم بذلك، ويأتي الحديث الطويل عن جمال تلك السيدة تعبيرا عن تلك الطبقية ، فذلك الجمال محتكر لتيمور وحده دون منافس، لكن طموح عباس الجويني غير المعلن بالحصول على تلك السيدة (والذي يتمثل بكتابة وصف مفصل لها واحتفاظه بذلك الوصف) تعبير عن تطلعه إلى الوصول إلى المجتمع اللاطبقي، ويأتي تعاطف إلجاي خانم مع عباس الجويني وطبقة الفقراء جزء من ذلك الوعي الممكن .

وينطبق ما ورد في الحكاية العاشرة على المقولة الثالثة مثلما كان تعبيرا عن المقولة الثانية، لكن التجسيد الأهم لمقولة الصراع الطبقي يتحقق من خلال الحكاية الثانية عشرة، إذ من خلال وصف العلاقة بين السلطان تيمور وحسين الصوفي بأنها علاقة بين الأسياد والعبيد، وأن حسين الصوفي ينتمي إلى الغلمان والصعاليك[١]، والأهم من هذا أن الشخصية المرسومة لحسين الصوفي تمثل نموذجا جامعا للقادة الطبقيين عبر تاريخ العرب الطويل، فهو أولا يتناص مع صعاليك العصر لجاهلي الذين يقطعون الطريق على القوافل التجارية، ويوزعون ما يغنموه على الفقراء، وهو ينحدر أصلا عن أسرة فقيرة من عامة الشعب، حيث أن

١ المجموعة: ٨٤٨ .

جده كان يحلج الصوف للناس، ويشير اسمه (الصوفي) من جهة ثالثة إلى انتماء ديني، يعكس الوجه الحقيقي للإسلام الرافض للتفاوت الطبقي والداعي إلى ثورة الأغنياء على الفقراء لانتزاع حقوقهم منهم[1].

* * *

عودا على بدء ، فإن رؤية العالم التي تحدث عنها جولدمان قد تحققت في النص المدروس عبر ثلاث بنيات دالة طابقت ثلاث بنيات ذهنية نابعة من الوعي الجماعي العراقي المعاصر، تعبر تلك البنيات عن ثلاث أيديولوجيات فاعلة في الوعي العراقي هي الأيديولوجيا القومية والأيديولوجيا الديمقراطية والأيديولوجيا الطبقية، وقد كشفت السطور السابقة عن حضور تلك الأيديولوجيات في النص عبر بنياتها الدالة، ويبقى أن نشير إلى أيديولوجيا رابعة كانت حاضرة في النص أيضا، ولكن بشكل جنيني من خلال شخصية حسين الصوفي، الذي يحيل في وجه من وجوهه على الأيديولوجيا الدينية، إن الكشف عن حضور هذه الأيديولوجيات في النص قد جاء تأكيدا لفكرة بيير ماشيري، التي ترى أن " العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عبر ما لا يقوله "[2]، وقد جاء حضور البنيات الدالة عبر مصاديق مشتركة بينها في

١ ورد في تاريخنا الإسلامي أقوال كثبرة بهذا المعنى منها قول للإمام لعي (ع) ما متّع غني إلا من جوع فقير ، وما من نعمة موفورة إلاّ وبجانبها حق مضيع ، كما ورد عن الصحابي أبي ذر الغفاري أنه قال : لإني لأعجب من رجل ينام وهو يتضور جوعا ولا يشهر سيلهفعى جاره الغني.

٢ المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: فاضل ثامر :: المدى ط١ : ٢٠٠٤ :١١ .

كثير من المواضع، ولعل الموضع الأهم هو شخصية حسين الصوفي الذي عبر وجوده عن الأيديولوجيا القومية بوصفه مواطنا عربيا من بغداد يقاوم الغازي الأجنبي وينتصر عليه، كما عبّر عن الأيديولوجيا الديمقراطية باعتباره مقاوما للطغيان والاستبداد، ويتضح ذلك من الرسالة التي بعثها إلى تيمور، والمقترح الذي قدمه له والقاضي بإجراء منازلة فردية بينه وبين الطاغية لإنقاذ الملايين من الناس من الطرفين من الطغيان والدكتاتورية، كما عبّر عن الأيديولوجيا الطبقية باعتباره من فقراء الناس يخوض حربا طبقية مع ممثل الإرستقراطية، وأخيرا عبّر عن الأيديولوجيا الدينية من خلال لقبه الصوفي ومهنة جده التي تجعله يتناص مع المتصوف الحلاج.

تلك علامة دالة على العلاقة الجدلية بين البنيات الذهنية القائمة في المجتمع، والتناغم في اشتغالها سوية من أجل التغيير، ومن ثم رفض التصور القائل بالتصادم بين هذه الأيديولوجيات، ولعل في ذلك جوابا على السؤال المطروح في سياق البحث: لماذا كانت قطعة القماش التي تلف رزمة الورق عتيقة.

لقد شكلت السطور السابقة من البحث كشفا عن جانب من رؤية العالم، وهو بحسب جولدمان الوعي القائم، وقد آن الأوان للبحث عن أبعاد **الوعي الممكن** في هذا النص، والمراد بالوعي الممكن تصور ما ينبغي أن يكون، أي " تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على

وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود" [1]، ويقتضي الخوض في العملية المذكورة تذكّر مقولة بول ريكور: "إن عالم النص يدخل بالضرورة في تصادم قوي بالعالم الحقيقي، لكي يعيد صنعه، إما بأن يؤكده وإما بأن ينكره" [2].

أول ملامح هذا الوعي الممكن نكتشفها في الحكاية الثالثة حيث يجري الحوار المتواصل بين الراوي الأول وصديقه الشاعر منذ عشرين عاما، ومن الأمور التي يتناولها ذلك الحوار الحديث عن الراوي الثاني وكيف أنه كان "شاهد عيان على غزو بغداد وتدميرها، فقد وصف كل شيء دار في تلك الأيام من ويلات وحروب، مكنت الغازي من دخول المدينة" [3]، يحس القارئ لهذه السطور أنه أمام نبوءة مستقبلية قد تحققت فعلا بعد ثلاث سنوات من نشرها، حيث أن العمل قد كتب عام ١٩٩٨ ونشر عام ٢٠٠٠ ، هكذا تشكل هذه النبوءة الومضة الأولى من الوعي الممكن.

يجري هذا الكلام من قبل الشاعر في حانة الغزال الشارد، وهنا لابد من الإشارة إلى ما يمكن أن يلعبه الفضاء في إنتاج المعنى وتعميق الدلالات التي تنتجها عناصر النص الأخرى، إن حانة الغزال الشارد تقع في "الرصيف الآخر المليء بالأشجار والأزهار والحانات" [4]، لكن

---

١ إشكاليةي المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣:٣٥ – ٣٦ .

٢ من النص إلى الفعأ) لبحاث التأويل): بول ريكور: ت محمد برادة وحسن بورقية: مصر – عين للدراسات والبحوث الإنسانةيلاولاجتماعةي: ط١ :٢١١١ : ١٣ .

٣ المجموةع :١٥١.

٤ يظنر : المجموةع : ١٢٩ .

الوصول إليها يتطلب قطع الشارع المليء بالسيارات المارقة، التي تهدد المتجه إلى الرصيف الآخر بالدهس[1]، وحين ننتقل إلى داخل الحانة سنجد كراسيها مصنوعة من الخيزران وقوائم طاولاتها من خشب الزان[2]، لكن أصابع الشاعر وهو يجلس على واحد من تلك الكراسي كانت تقبض على زجاجة الخمرة وتسكب في قدح صاحبه الراوي الأول كفايته، و" كان يتلذذ بتناول رشفات من قدحه بمتعة نادرة"[3]، إن هذا التقابل الضدي الذي يعرضه فضاء القصة للحانة وشارعها ورصيفها، يومئ إلى نبوءة أخرى تشكل الجانب الأهم من الوعي الممكن، فالرصيف بأشجاره وأزهاره وحاناته، وزجاجة الخمر والكأس في يد الشاعر، تقدم صورة لعالم يوتوبيا الجميل، وتقف في طريق ذلك العالم السيارات المارقة، التي كانت – خارج النص – أداة لاغتيال الكثير من المناضلين الذين قاوموا الدكتاتورية في العراق بعد عام ١٩٦٨، ويبقى الخيزران وعصي الزان وما يحيل على أدوات التعذيب، عائقا في طريق الوصول إلى عالم المستقبل الجميل.

وقد مر علينا في الحكاية السادسة أن العبارة الأولى الواردة في كدس الأوراق المكتوبة من قبل عباس الجويني تقول: "هذا ما آلت إليه البلاد التي سميت بأرض السواد وهي أرض مرت عليها خيول الفاتحين والطامعين من أقوام وملل مختلفة" ، وكيف عبرت عن القوات المتعددة

١ يظنر المجموةع: ١٢٩ .

٢ يظنر : المجموةع: ١٢٥ .

٣ يظنر : المجموةع: ٠٥٠ .

الجنسيات وما رافق ذلك، بهذه العبارات تتأكد النبوءة الأولى التي جرى الحديث عنها آنفا.

أما الحكاية السابعة حكاية البومة التي تقف على حافة السور، ثم تندفع بوقاحة لتأكل نياشين السلطان، فهي تأكيد مزدوج الدلالة على النبوءتين، فاختيار البومة دون غيرها علامة تومئ إلى النبوءة الثانية المطموح إليها وهي الوصول إلى العالم اللاطبقي السعيد الذي رسم فضاء الحانة بعض ملامحه، إذ أن البومة رمز للفقراء ما دامت تشاركهم السكن في الخرائب، لكن وقوفها على حافة السور يومئ إلى النبوءة الأولى التي تحققت عام ٢٠٠٣، بوصفها عدوا خارجيا جاء ليأكل نياشين الطاغية، وتتعزز هذه الدلالة بحلم إلجاي خانم في الحكاية العاشرة، والسبع العجاف القادمات فهو تأكيد آخر على النبوءة الأولى، ونذير إلى الطاغية .

وأخيرا فإن الحكاية الثانية عشرة والنهاية التي توصلت لها بمقتل تيمور على يد حسين الصوفي تقدم التأكيد الأهم على النبوءة الثانية، هكذا كانت الحكاية بأكملها مروية على لسان عباس الجويني الذي ينتمي إلى عالم الفقراء والرعايا الخاضعة لعسف الطاغية، والذي يتحتم عليه أن يكون مواليا للطاغية بلسانه، ومنتظرا القضاء عليه بقلبه، وقد لعب عنصر الفضاء دورا مهما في تجسيد هذا الانشطار في شخصية عباس الجويني وهو يروي أحداث النهاية، فمن جهة كانت الألفاظ النابية والبذيئة لا تفارق شخصية حسين الصوفي، لكن وصفه الشاعري لفرس

الصوفي يكشف تعاطفه الشديد معه : "تقدم المارق حسين الصوفي على فرسه هو الآخر، فرس بلون السماء حين تغدو صافية نقية، مزيج من اللونين الأبيض والأزرق الشذري"[1]، ويأتي اقتران أحداث المبارزة بوصف ولادة الصباح تأكيدا على التعاطف القائم بين الجويني والصوفي.

يرد الصباح أولا في المتن الحكائي المعاصر، تعبيرا عن حلم بعيد المنال يراود الشاعر في قصيدته: "فلنتبع السراب البعيد / في بلور الصباح الأزرق"[2] ، ثم يأتي في المتن الحكائي القديم عند وصف ملابس الأمير: " الأزارير فصوص من العقيق المحلي بطوق من شريط ذهبي يتوهج تحت نور شمس الصباح"[3]، لكن هذا الصباح يعكس الكبر والهرم على وجه الأمير[4]، ثم يبرز مرة أخرى حين يصير الخصمان وجها لوجه أمام بعضهما " كان الصباح ما يزال يحتفظ بنداوة ورطوبة تنعش القلب، ومع أن الشمس الرائقة برزت من بين الأغصان لكن أشعتها وجدت منفذا للانعكاس على حركة السيفين"[5]، وأخيرا، وبعد أن يثخن سيف حسين الصوفي جسد تيمور بالجراح: " لاحت في الهواء أمام العين **شمس النهار تغزو الأرض،** برقت التماعة السيف في الفضاء، ضربة من ابن الزانية جاءت كلمح البصر"[6] .

---

١ المجموعة: ١٥٤ .

٢ يظنر : المجموعة: ١٥١ .

٣ يظنر : المجموعة: ١٥٣ .

٤ يظنر : المجموعة: ١٥٤ .

٥ يظنر : المجموعة: ١٥٥ .

٦ يظنر : المجموعة: ١٥٧ .

هكذا تكون هذه الخاتمة التي وجدتها القراءة المباشرة مجرد محاولة لتمرير النشر، تجدها القراءة المنهجية تجسيدا للوعي الممكن في النص.

* * *

٤

"حكايات دومة الجندل"

بين سندان العولمة ومطرقة الديكتاتورية

ابتداء من قراءة العنوان والسطور الأولى من كتاب "حكايات دومة الجندل" للروائي جهاد مجيد، يواجهنا السؤال الآتي:

إلامَ ينتمي هذا العمل؟ إلى التاريخ أم إلى الرواية؟ أم إلى الاثنين معا؟ ولعل مثل هذا السؤال واجه قراء آخرين لروايات عربية أخرى، من بينها "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، ورواية "يالو" لإلياس خوري وأعمال أخرى لجميل طوبيا وهاني الراهب وجمال الغيطاني وغيرهم، لقد وجد الروائيون العرب في التراث طريقهم الجديد إلى الحداثة وصار النظر إلى الواقع المعاصر يتحقق من خلال التاريخ . كما يرى سعيد يقطين[1] . ولكن

[1] يظنر: قوائع الندوة الآداب الروائةي العربةي إشكالات التخلق روهانات التحول : الآداب ٨/٧ ١٩٩٧ : ٧٢ .

كيف تعامل جهاد مجيد مع التراث والتاريخ؟ لعلنا نجد الجواب في السطور الآتية:

يفتح السؤال الأول بابا على ثنائية مهمة، هي ثنائية التاريخ – الرواية، كما تعرضها الشعرية الكلاسيكية من أرسطو إلى ويليك: التاريخ وهو يسرد أحداثا حقيقية حدثت على أرض الواقع في زمن ماض، والرواية وهي تسرد أحداثا متخيلة تعبّر عن الحاضر، ويضعنا السؤال المذكور على الثنائية ذاتها ونحن نقف على عتبة الكتاب، فـ "الحكايات" في العنوان تحيل على المتخيل، بينما تحيل "دومة الجندل" على واقع تاريخي حقيقي، وحينما نخطو الخطوة الثانية في عتبة النص يواجهنا فضاء نصي يبدأ بمدخل وينتهي بخاتمة كما هو حاصل في الدراسات المنهجية، يعقبها ذكر ثلاثة أنواع من الفهارس وقائمة طويلة للأعلام، وبذلك يتأكد انتماء النص إلى الجنس الأول، لكن تلك القناعة تتبدد مع قراءة السطور الأولى من المدخل حين نعرف أن الرواة ينتمون إلى آل خرافة، وإن المروي لهم قد حكموا قبلنا على الأحداث المروية بأنها خرافة[1].

هكذا تتذبذب قناعاتنا في تحديد جنس العمل ونحن نقف على عتبته، مذهولين بعمق الهوّة التي تفصل التاريخ عن الرواية، لكن ذلك الذهول سرعان ما يتبدد حين ننظر إلى الموضوع كما تراه شعرية ما بعد

١ يظنر: حكايات دوةمه الجندل جهاد مجيد: دار الشؤون الثقافةي: بغداد: ط١: ٤..٢ : ٧ .

الحداثة، فكل من التاريخ والمتخيل يملكان، بحسب بول ريكور، مرجعية مشتركة في العمق الزمني للبشرية، ما دام المتخيل يستمد مرجعيته من الواقع المعيش بوصفه محاكيا للفعل، استنادا إلى شعرية أرسطو، وما دامت مرجعية التاريخ هي الأحداث الماضية، وتتقلص المسافة أكثر بين الحدين، حين ندرك بأن الأحداث الماضية غير قابلة للتأكيد بوصفها لم تعد موجودة، وبذلك تصير إعادة تشييد الماضي جزءاً من عمل المخيلة[1]، ويتأكد ذلك بصورة أجلى إذا عرفنا، مع جونثان كولر،"أن التاريخ لا يكشف عن نفسه إلا في شكل سردي، وفي قصص صمّمت لتنتج المعنى من خلال التنظيم السردي."[2]

هكذا، وحين نكون إزاء عمل كـ "حكايات دومة الجندل" ، نكون إزاء مرجعيتين: الواقع المعيش والأحداث التاريخية الماضية، فكيف يشتغل النص على المرجعيتين معا؟

قبل الإجابة على هذا السؤال لا بد من الإشارة إلى ما أسماه بول ريكور بالتكرار السردي، ويعني به " فعل تأسيس جديد وبدءا جديدا لما كان قد دشن من قبل"[3]، ويميز فيه بين ثلاث مقولات من الذاكرة التاريخية: التراثية ويعني بها جدلا بين آثار التاريخ السلبية فينا واستجابتنا الإيجابية له، والتقاليد وهي فاعلية النصوص واللغات

١ يظنر: من النص إلى الفلع: أبحاث التأولي: بول ريكور : ١٢ – ١٣ .

٢ الرواةي إوعادة تحبيك التاريخ :د. نادر كاظم: www.jehat.com/ar/printpage.
asp?action=article&ID=8605 - 13k -

٣ الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور: تحرير ديفد وورد: تر وتقديم سعيد الغانمي: ط ١ : ١٩٩٩: المركز الثقافي العربي: ٣٣ .

الموجودة قبلا، والتراث ويعني به سلسلة من الانقطاعات والاتصالات والهزائم والانتصارات والأزمات والانشقاقات والتقدم والتراجع... لا تمثل نصا تاريخيا راسخا[١].

لن نكون مغالين إذا قلنا أن " حكايات دومة الجندل" تشكل مصداقا على هذا التكرار السردي، وهي تتمثّله باعتماد تقنية تقرّب العمل إلى ما يسمّى بالميتافكشن أو ما وراء الرواية، ولما كان منهجنا في البحث يتخذ من البنية الشكلية طريقا للوصول إلى البنية الدلالية العميقة، آخذا بالاعتبار العلاقة الجدلية بين دلالات الأعمال الإبداعية ودلالات البنيات الاجتماعية ، فإنه يجد في التقنية المذكورة علامات سيميائية تحيل على دلالات لبنيات اجتماعية خارج النص.

من الخصائص التي يمنحها الناقد لاري ماك كافيري لأدب ما وراء الرواية، أنها لا تعكس الواقع أو تقول الحقيقة لأن الواقع والحقيقة لا تزيد على تجريدات تخييلية[٢]، إن ما توصّل إليه كافيري ينطبق بدقة على "حكايات دومة الجندل" فهذا التذبذب في القناعات، يعبر عن اهتزاز الحقيقة وزيف التاريخ في منظار المؤلف، والذي يسعى إلى نقله إلى المتلقي، ولعلي لا أجانب الصواب إذا قلت أن هذه الموضوعة تشكّل المفتاح الذي سندخل بوساطته إلى دهاليز البنية الدلالية للنص، ولما كان النص . بحسب المنهج التكويني . لا يفهم إلا بوضعه في سياقه

١ يظنر المكان نفسه.

٢ يظنر: ما وراء الرواةي ونرجسةي الكتابة السردةي: فاضل ثامر: الأديب العراقي : العدد الثاني: السةن الألوى: كانون الألو ٢..٥: ١٣.

الاجتماعي والتاريخي[1]، فلا بد لي أن أذكّر بأن هذه الرواية قد ظهرت مجزّأة بين عامي ١٩٨٨ – ١٩٩٣ ، أي بعد سنوات قليلة جدا من ظهور البيروسترويكا، التي تتوجت بانهيار المعسكر الاشتراكي عام ١٩٩١، فكان ذلك مسوغا منطقيا لاهتزاز الصورة في عيني المؤلف الذي اعتنق المادية التاريخية منذ صباه الباكر، ويترسخ هذا الأمر بدخول العالم مرحلة تاريخية جديدة هي النظام العالمي الجديد.

ولعل من أبرز الأمور التي تقرب العمل إلى الميتافكشن أن المدخل جاء تلخيصا لأحداث الرواية، وبذلك نكون قد عرفنا مسبقا الكثير من أحدثها قبل الانتهاء من قراءتها، وبهذه التقنية يعيدنا المؤلف إلى البواكير الأولى للرواية، حيث نجد مثل هذا الأداء في رواية بعنوان "جيهان دو سانتري" للكاتب الفرنسي "دولاسال" ظهرت في عام ١٤٥٦، وفي الوقت نفسه تحقق هذه التقنية المقولة الأولى من مقولات التكرار السردي المشار إليه آنفا، فبقدر ما يعكس تكرار الأحداث تعدد وجهات النظر بين الرواة يحقق الجدل الذي ذكره بول ريكور بين آثار التاريخ السلبية فينا واستجابتنا الإيجابية له.

تتجسد هذه المقولة باختيار "دومة الجندل" اسما للمدينة الفاضلة التي تدور أحداث الرواية عليها، فدومة الجندل .كما تحدثنا عنها كتب البلدانيات . بلدة صغيرة تقع بين العراق والشام، قيل أن بعض الأعراب وجدوها " متهدّمة لم يبق إلا حيطانها وهي مبنية بالجندل فأعادوا بناءها

١ تأصليِ النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان) : محمد نديم خشفة: حلب : ط١ : ١٩٩٧: ٢٢ .

وغرسوا فيها الزيتون وغيره وسموها دومة الجندل .... وقد ذهب بعض الرواة إلى أن التحكيم بين علي ومعاوية كان بدومة الجندل"[١]، فبقدر ما تثير موضوعة التحكيم آثار التاريخ السلبية فينا، بما تتضمنه من خيانة وتزييف وترسيخ لأسس الظلم، تثير الموضوعة الأخرى (إعادة بناء المدينة وغرس الزيتون فيها) استجابتنا الإيجابية، وبذلك تحقق عبارة دومة الجندل بداية للجدل القائم بين هذين العنصرين.

يمتزج هذا الجدل بجدل آخر بين التاريخي والمتخيل، فدومة الجندل التي تروي الأحداث قصتها لم تعد المدينة التي حدثتنا عنها كتب التاريخ والبلدانيات وإنما هي يوتوبيا الفاضلة، يبدأ النص بالقول:" سها جد أبي مرة فانقطع عن الدنيا، وحين عاد إليها حدّث الناس عن مدينة يجهلونها ... ربما هي تحت الماء، وربما في السماء، وربما تحت الأرض فانفضوا عنه قائلين: خرافة."[٢]، فهي إذن المدينة الفاضلة لكنّ قيامها لم يعد حتمية تاريخية ستبنيها البروليتاريا على أرض الواقع، وإنما هي مجرد حلم عن مدينة " يسودها الأمان والاطمئنان والناس فيها أتقياء يقيمون الوزن بالقسط ولا يبخسون الميزان"[٣] وفي خاتمة الكتاب، وبعد رحلة مضنية في تاريخ دومة الجندل، يؤكد الراوي المعنى ذاته بقوله: "حقا لم أجد مدينته كما وصف، بل لم أجد مدينته"[٤]، وحين نعود إلى المرجعية

١ معجم البلدان:٢ : ياقوت الحموي: ٤٨٨ .

٢ دوةمه الجندل :٧ .

٣ نفسه : ٠٠ .

٤ نقسه ١٥٥ .

التاريخية لا نجد شيئا من تاريخ دومة الجندل، وإنما نقرأ تاريخ بغداد، بغداد العباسية والمغولية والفارسية والعثمانية، والصدّامية، بطغاتها وجلاديها وسجونها وأدوات التعذيب فيها، هكذا مثلما فعل أحمد المديني في "مدينة براقش" ليجعلها اسما لمدينة الدار البيضاء، ومثلما فعل إلياس خوري في روايته "يالو" ليجعل بابل اسما لبيروت المعاصرة، لكن مدينة دومة الجندل تتسع أحيانا لتشمل تاريخ البشرية بأكملها، ما دامت تقع بين نفر والبصرة والبتراء وبيت شاذيم والرقة والورقاء ... ومادام مر بها نبوخذ نصر وعبد الله بن سبأ وشبيب الشيباني.... هذا ما أشار إليه المدخل، ليجعل من دومة الجندل مصداقا على تاريخ الحضارة الإنسانية بأكملها، وفي الوقت نفسه مصداقا على عالم لم يولد بعد.

تتكرر هذه الظاهرة بذكر أسماء لها مرجعياتها التاريخية، ولكن بتجريدها من تلك المرجعيات، وبإجراء تحريف لفظي عليها، مثل: أبو سلمة العلال (والأصل أبو سلمة الخلال) ويسر بن سيار (والأصل نصر بن سيار).... تحيلنا هذه الظاهرة على رواية لأيان واتسون بعنوان "رحلة تشيخوف" يمر فيها البطل بتجربة إعادة كتابة التاريخ، ويرد فيها ذكر لأعمال أدبية تعرضت إلى التحريف اللفظي كما حصل في حكايات دومة الجندل، مثل "بستان التفاح" بدلا من " بستان الكرز" و"بنات العمومة الثلاث" بدلا من "الأخوات الثلاث" و"أوزة الجليد" بدلا من "نورس البحر" ويفسر الناقد ليندا هتشيون هذا الأمر بأنه يتضمن معاني وأهدافا أخرى من وراء إعادة كتابة التاريخ، يجعل من التاريخ عالما من

الاحتمالات غاب فيه اليقين، وقد يصل الاعتقاد إلى أن التاريخ الحقيقي للعالم في حالة تغير دائم[1]، وتأكيدا على تغييب اليقين يختم المؤلف كتابه بفهرس للأعلام وآخر للمواقع والأمصار وثالث للمراجع، وفي الفهارس الثلاثة يختلط الواقعي بالمتخيل.

تؤكد هذه النتيجة صحة ما توصل إليه البحث عن اهتزاز الحقيقة وزيف التاريخ في منظار المؤلف، كما تؤكد انتماء العمل إلى نمط إبداعي جديد ولد في مرحلة ما بعد الحداثة، أطلق عليه ليندا هتشيون تسمية "رواية الرواية التاريخية"، تمييزا له عن "الرواية التاريخية"، وقد عقد هتشيون مقارنة تفصيلية بين النمطين[2]، تدفعنا إلى عقد مقارنة مماثلة بين "حكايات دومة الجندل" وعملين آخرين من الأدب العراقي الحديث، هما: "القربان" لغائب طعمة فرمان و رباعية شمران الياسري (الزناد . غنم الشيوخ . فلوس احميّد . بلابوش دنيا)، صدرت الأولى في أواخر الستينيات، والثانية في بداية السبعينيات.

نستطيع القول بأن العملين المذكورين ينتميان إلى الرواية التاريخية، ما داما يتناولان قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، والمتغيرات السياسية والاجتماعية التي أعقبتها، إن من أبرز ما يتمتع به هذان العملان أن شخصياتهما تمثل نماذج منسوجة طبقا لمواصفات سابقة تعبر عن انتماءات طبقية محددة بشكل حرفي دقيق، أو شخصيات سياسية لها

---

١ يظنر: رواةي الرواةي التاريخةي: ليندا هتشيون: تر شكري مجاهد : فصول : المجلد ١٢ : العدد ٢ : صفـي ١٩٩٣ : ١١١ – ٠٠٢ .

٢ يظنر: نفسه ٤ ٠٠ ـ ٠٠٥.

حضورها الفعلي في السياق التاريخي خارج النص، فمن السهل أن نتعرف في "القربان" على عبد الكريم قاسم وعبد السلام عارف وشقيقه عبد الرحمن عارف، كما أننا نستطيع أن نتعرف في الرباعية على شخصية الإقطاعي والسركال والفلاح والبروليتاري والبروليتاري الرث والملاك العقاري والمثقف الثوري .... بكل المواصفات الدقيقة المرسومة على وفق منطق المادية التاريخية.

أما "حكايات دومة الجندل" التي أدرجناها في قائمة رواية الرواية التاريخية فإن شخصياتها تكاد تكون هلامية لا يمكن تحديد ملامحها الخاصة، تحيل من خلال صياغاتها اللفظية ومن خلال مواقعها في السياق المتخيل على نماذج تاريخية متعددة لا يمكن حصرها، ولنأخذ على سبيل المثال شخصية أبي سلمة العلال، التي يحيل لفظها في المدونات التاريخية على أبي سلمة الخلال، الذي نشأ في الكوفة من أصل فارسي، صاحب الدور الأهم في انتقال الخلافة من الأسرة الأموية إلى الأسرة العباسية، وقد انتهى بقتله من قبل الخليفة المنصور، قد تعني هذه الشخصية، في المرجعية التاريخية، نموذجا للمطامع الفارسية الشعوبية، وقد تعني تيارا شيعيا مناصرا لمحمد ذي النفس الزكية، وفي كل الأحوال فإن المدونات التاريخية تفيد أن دور أبي سلمة الخلال قد انتهى بمقتله ومقتل صاحبه أبي مسلم الخراساني، لكن أبا سلمة العلال يبرز في "حكايات دومة الجندل" بوصفه زعيما لتيار كبير له امتداد

تاريخي راسخ الجذور أطلق عليه اسم المازوكيين، وبإطلاق هذه التسمية يدخل المؤلف عهدا جديدا في تفسير التاريخ، أنه التفسير السايكولوجي يأتي بديلا للتفسير المادي للتاريخ، هكذا لم يعد الصراع بين الحاكمين والمحكومين صورة من صور الصراع الطبقي الذي يحركه اصطراع قوى الإنتاج بعلاقات الإنتاج، وإنما هو تنفيس عن حرمان كبير، أي عن كبت، على وفق المصطلح الفرويدي للكبت، يؤدي بالمحرومين إلى ممارسات مازكوية[1]، "عويل تتصدع له الجدران العنيدة، وضرب على الوجوه والصدور يفجر الدماء ويبلغ حد الموت أحيانا"[2]، هكذا تضيع الملامح الدقيقة لهذه الفئة، وتتسع الإحالة لتشمل العراقيين منذ العهود السومرية الأولى إلى اليوم، وهم يقيمون شعائر العزاء لاطمين الوجوه والصدور، على إلههم دموزي، ثم على إمامهم الحسين، لا تكشف الأحداث عن هوية طبقية أو فكرية معينة، كل ما يتصفون به هو حب الوطن حد البلوى، والضعف وقلة التدبير، "المازوكيون وما أدراك ما المازوكيون، تكاثرهم تكاثر النمل، ودأبهم كدأبه ومخابئهم كمخابئه، لكنهم لا يخططون بواقعيته، ضعفهم مثل ضعفه، كف واحدة تسحق منه ومنهم المئات"[3]، المجازر التي تعرضوا لها على أيدي حكامهم كثيرة ومروعة، تحيلنا على مجازر كربلاء و قطع رأس الحسين وأتباعه، وما عاشته الكوفة بعد ثورة التوابين وثورة زيد بن علي وما رافقها من قمع

---

١ يظنر: حكايات دوةمه الجندل : ٣٠ .

٢ المكان نفسه.

٣ المكان نفسه.

وتنكيل، وحركة القرامطة، وثورة الزط في البطائح وثورة الزنج في البصرة وانتهاء بانقلاب ٨ شباط ١٩٦٣ وانتفاضة آذار ١٩٩١، مرورا بحركة الحسن الصبّاح والمتاعب التي سببها للحكام "ووصل المازوكيون إلى مخدع الشرابي نفسه، فقد أفاق يوما ليجد خطابا تحت وسادته يحذره وينذره ..."[١]، هكذا تختلط الأزمنة وتتعدد الدلالات والصور، ومعها يختلط التاريخي بالمتخيل: "لقد أكل أهالي دومة الجندل القطط والكلاب والجرذان ولما انقرضت هذه الحيوانات كلية صار مألوفا أن يترقب أهل المريض ميتته ليتقاسموا جثته فيأكلوها، حتى أن امرأة جاءت إلى رئيس الجلاوزة تشكوه جيرانا ظلموها حيث قطّعوا أختها التي تحتضر واقتسموها ولم يعطوها من جثتها سوى الرأس"[٢] ، تلك الحادثة يرويها الطبري شاهدا على ما حصل في البصرة أيام ثورة الزنج وحصار الموفق لها[٣]،

ومثلما وجدنا أبا سلمة العلال والمازوخيين نجد محب الدين والشرابيين، بنفس الكيفية الإشارية، إن محب الدين الشرابي الذي "اعتلى دست سلطتها ثم شهر السيف بوجه خصومه والطامعين في البلاد وأعمله في رقابهم ولم تنفع كل آبار دومة الجندل السرية في إخفائهم عن أنظاره، نكّل بكل رجالات دومة الجندل القدامى والجدد"[٤]، يحيلنا على شخصية معاوية بن أبي سفيان ثم الحجاج بن يوسف الثقفي وأبي جعفر

---

١ نفسه ٣١ .

٢ نفسه: ١٥ .

٣ يظنر: تاريخ الرسل واللموك: محمد بن جرير الطبري: تح محمد أبو الفضل ابراهيم: ط٤: دار المعارف بمصر: ٩ : ٦٣١ .

٤ حكايات دوةم الجندل : ١٦ .

المنصور، لكنه يتماهى بشخصية الموفق وما فعله بسليمان بن جامع القائد العسكري لثورة الزنج: " أمر الشرابي أعوانه أن يدخلوا سيخا في دبر أوزبكي ويخرجوه من فيه ثم يوضع على حوامل شي الغزلان والخرفان وراحوا يقلبونه على نار ..."[١]، ثم يحيلنا على هارون الرشيد من خلال حكاية الحب القائمة بين أخته ووزيره.

لم تعد السلالة الشرابية تحيل على أسرة معينة أو نظام سياسي محدد، وإنما هي علامة على الاستبداد والطغيان والقمع على امتداد تاريخه الطويل، أما آخر الشرابيين فقد راح " يجند أهالي دومة الجندل صغيرهم وكبيرهم ويرسلهم شرقا وغربا معيدا سنّة سلفه باستخدام الطبالين والزمارين والدقاقين والشعارين والزجالين والهزاجين ...ليوهموا الناس بأكاذيبه وألاعيبه، كانت الهزائم تلاحقه في كل مكان ... غير أن الطبل والدف والمزمار والسوط الممض نسبت إليه البطولات والكرامات ... لقد جهز حملة ضخمة ليخوض معركة حاسمة فيخضع أقواما صغيرة مفككة..."[٢] مثلما فعل صدام حسين في غزوه للكويت، وكانت نتيجة المعركة هزيمة نكراء للشرابي الأخير مثلما حصل في حرب الخليج الثانية، لكن النهاية التي تقدمها "حكايات دومة الجندل " على لسان الجد هي انتفاضة شعبية عارمة تأتي رد فعل على حجم الهزيمة النكراء التي مني بها الشرابي الأخير، وثأرا للضحايا الذين فقدوا في تلك المعركة، انتفاضة عفوية، جاءت دون تخطيط مسبق تشبه انتفاضة آذار ١٩٩١،

---

١ نفسه : ١٧ .

٢ نفسه :٢٣ .

فـي أسبابها وبعض تفصيلاتها، لكنها تخالفها فـي النتـائج، ففـي الوقت الذي كانت قبضـة النظام تطبق . خارج النص . علـى عنق الانتفاضـة، وتقـيم لآلاف المنتفضـين مقـابر جماعيـة، كـان المنتفضـون فـي دومـة الجندل يلقون القبض علـى الشرابي الأخير، وينفذون بـه حكم الإعدام ضربا بالأحذية، ثم يقيمون مدينتهم الفاضلة[1].

إذا كـان التـاريخ قـوة صـائغة للأحـداث (بتعبيـر جـورج لوكـاش)، فـي روايتي القربان والرباعية، وإذا كانت أحداثهما ترسم عالما مصغرا للعملية التاريخيـة، بكل تفصيلاتها، وكـان مجرى الأحداث في كل منهما يسير مطابقا لمـا هـو حاصـل علـى مستوى المرجعيـة التاريخيـة خـارج النص، وكانت وجهات النظر غائبة لم يبق منها إلا صوت الأيديولوجيا المهيمنة على النص، فإن الأمر مختلف كثيرا مع "حكايات دومة الجندل" فالتـاريخ فيها لـم يعد القوة التـي تصوغ الأحداث علـى وفق قوانينهـا الخاصـة، وإن تلـك الأحـداث لا تمثـل نصـا تاريخيـا راسـخا وإنمـا هـي سلسـلة مـن الانقطاعـات والاتصـالات والهـزائم والانتصـارات والأزمـات والانشـقاقات والتقدم والتراجـع... كمـا مرّ مـع بـول ريكـور، يؤدي سردها إلـى تغييـب المنطق التاريخي استجابة لاهتزاز الصورة التـي فرضتها طبيعة المرحلـة، كما يؤدي إلى تعدد وجهات النظر وزواياه، ومن ثمّ إلى تداخل المرجعية التاريخيـة بالمرجعيـة المتخيلـة تحقيقـا لاهتـزاز الصـورة، فينبثـق عن ذلـك

١ يظنر: حكايات دوةم الجندل : ٢٤ ـ ٢٥ .

التباين بين مسار الأحداث على مستوى الرواية ومسارها على مستوى التاريخ، كما وجدناه في خاتمة حكاية الشرابي الأخير كما رواها الجدّ.

يترتب على ذلك الحاجة إلى تعدد الرواة، وتتحقق الاستجابة إلى هذه الحاجة، بحضور رواة متعددين أولهم الجد الذي كان له الدور الريادي في هذا الأمر، والذي جاء المدخل معبرا عن وجهة نظره الخالصة، ويأتي دور الراوي – المؤلف[1] الذي تمر كل الروايات عن طريقه، ومن خلاله نتعرف على الرواة الآخرين، حكاية المازوخيين تتعدد دلالاتها، واستنادا إلى منهج البنيوية التكوينية، فإن المتلقي قد يقرأ في هذه الحكاية بعضا من تاريخه المعاصر: " لكن أبا سلمة عارض أي رأي بالاستيلاء على السلطة، والإطاحة بحكم الشرابية فأذاع هو وأصحابه من قادة المازوكيين أنهم لن يكونوا غاصبين لسلطة... وسيمضون قدما في فضح الشرابي بفضائحه "[2]، يتناص هذا الخبر مع جانب من التاريخ المعاصر للأحزاب الشيوعية العربية، فقد رفضت فكرة الاستيلاء على السلطة بالعنف وقصرت دورها على التوعية والتحريض الجماهيري، وفضح أساليب السلطات الظالمة، ومن بين هذه الأحزاب الحزب الشيوعي العراقي، بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، وقد صارت له قاعدة جماهيرية واسعة، ورصيد كبير في القوات المسلحة تمكنه من تسلّم دفة الحكم، كما حصل مع الشرابيين – داخل النص –، حيث كانت "عيونهم

---

١ استعرنا هذا المصطلح من الدكتور عبد الله ابراهيم في بحثه الموسوم بـ " الكثافة السردية في الرواية العربية" ، وهو – حيث ما ورد في هذه الدراسة - لا يعني الؤملف الحقيقي ، إونام هو نوع خاص من الرواة.

٢ حكايات دوةم الجندل : ٣٢ .

(المـازوخيون) وألسـنتهم فـي الحـارات والأسـواق وثكنـات الجـيش، فـي مجالس اللهو والحمامات ومقاعد الدرس"[1]، لكن الحزب رفض بشكل قاطع فكرة تسلم السلطة، حتى جاء يوم ٨ شباط ١٩٦٣، وتعرض إلى أبشع صور الإبادة كما حصل مع المازوكيين " أبادوا المازوكيين في أبشع مذبحة ... ولم ينج من المازوكيين إلا القلائل .. انتهى فيه عهد من أهم عهودهم في دومة الجندل"[2]، ويتكرر الأمر ذاته في عهد قائد آخر من قوادهم هو يسر بن سيار، فـ "كان المازوكيون أول من طالب بأخذ الأمر بالحسنى ونبذ أساليب العنف والبشاعة ما دام الشرابي قد أصغى إلى صوت العدل... أغلقوا سجل المراثي.. وهتفوا ما فات مات ..."[3] مثلما حصل خارج النص عام ١٩٧٣ وما بعده، "وكان يوم آخر .. حوصـر المـازوكيون .. وأخـرج المـازوكيون كـالجرذان مـن الجحـور رفعهم العساكر من ياقاتهم الخلقة فأشبعوهم ركلا ولكما وصفعا .. سالت دماؤهم في بالوعات المياه القذرة"[4]، مثلما حصل عام ١٩٧٨ في العراق، ويدخل المازوكيون مرحلة جديدة مع قائدهم الجديد عبد الله الماوردي، الـذي يتحـرك فـي الأنفـاق السـرية، وحـين يغلـق الشـرابيون بوجهـه كـل المنافذ، يسعى إلى الطيران بجناحين مصنوعتين، وحين يحاول الطيران "وما أن رفع عبد الله جناحيه وقفز في الهواء ليحلق حتى هوى سريعا

١ نفسه : ٣١ .

٢ نفسه : ٣٤ .

٣ نفسه: ٣٦ – ٣٧ .

٤ يظنر : نفسه : ٣٧ – ٣٨ .

متدحرجا على الصخور التي تلاطمته بقسوة، وهو يردد مرثية أور القديمة مرثية دومة الجندل كما عدلها"[1]، تلك إذن نهاية المازوخيين من وجهة نظر الراوي – المؤلف، ولكن هل جاء إيمان المؤلف بهذا الرأي قطعيا؟

يختم الراوي – المؤلف هذه الحكاية بالحديث عن مرثية أور التي صارت فيما بعد مرثية دومة الجندل، وفي هذا الأمر إشارة إلى تكرار الفعل التاريخي بصورة دورية، وتلك نظرية خاصة في تفسير التاريخ طرحت من قبل بعض مؤرخي المسلمين وبعض الرومانيين خلاصتها أن لا جديد في حوادث التاريخ وما حدث اليوم قد حدث مرارا، والتاريخ كله ليس إلا دائرة يدور البشر فيها مرات ومرات[2]،

ثم يذكر أن إحدى النسخ التي تحفظ المرثية قد أحرقت في طليطلة بأمر مطرانها، وأن نسخة أخرى ألقيت في نهر دجلة عند دخول الشاه عباس إليها منتصرا على الصوباشي[3]، وبهذه النهاية يوصلنا المؤلف إلى ما توصل إليه ليندا هتشيون فـ "يجعل من التاريخ عالما من الاحتمالات غاب فيه اليقين" كما مرّ.

---

١ ١ نفسه: ٤٤ .

٢ يظنر: الحضارة (دراسة في أصول اوعومل قيامها و تطورها): د. حسين مؤسذ: الكويت : عالم المعرفة: ١ :١٩٧٨ : ١٣٤ .

٣ يظنر : حكايات دوةم الجندل: ٤٣ – ٤٤ .

حكاية أخرى يسردها الفصل ب من داخل قصور الحاكمين حكاية العباسة أخت الرشيد مع جعفر البرمكي، وزير الرشيد وساعده الأيمن، تحيلنا خارج النص على حكاية حسين كامل وزير آخر الشرابيين وصهره وساعده الأيمن، الذي قتل أبشع قتلة ومثّل به بعد موته، بأمر صهره الشرابي الأخير، تأتي هذه الحكاية متداخلة بحكاية لامرأة أخرى وما تعرضت له من اغتصاب بشع، ومقترنة بوصف طويل لعمران دومة الجندل في عهد الشرابيين، لكن طريقة السرد تبدأ من نهاية الحكاية حيث يقف الراوي أمام الأطلال البالية لدومة الجندل، مسترجعا الأحداث الماضية ، وكأنه يؤكد – من خلال المقارنة بين الأطلال والمدينة في عصرها الذهبي – موضوعة الموت بوصفها النهاية الحاسمة للحياة، وتأتي خاتمة الفصل بيت شعر يؤكد هذه الموضوعة، ومثلما كان التفسير السايكولوجي للتاريخ في الفصل السابق، تحيلنا طريقة السرد على تفسير ابن خلدون للتاريخ القائم على تشبيه الأمم بجسد الكائن الحي الذي يترعرع وينمو حتى يصل كامل نضجه ، ثم ينحدر إلى الشيخوخة فيموت[1]،

الفصل ج يسرد حكاية جديدة عن صداح دومة الجندل الذي ولد عام ٦١٣ وتوفي عام ٦٩٣ ، ويبرز القطب المقابل متمثلا مرة أخرى بالشرابي ووزيره الفتح بن كيسان، يدخل صداح دومة الجندل السجن لأنه

---

١ يظنر : الحضارة (دراسة في أ طول اوعولم قيامها و تطورها): ١٣٤ – ١٣٥ .

سلب قلوب الناس، وأنساهم الشرابي، فيجد هناك أتباع أبي سلمة يملؤون السجون، وهناك يجعل من غنائه سلاحا يؤجج به نار الثورة داخل السجن، فيرتفع من السجناء نشيد مدوٍّ عن بطولة أبي سلمة الآتي على جواده الرهوان، وينتهي الأمر بخروج الصداح من السجن ... ثمّ سقوطه في فخ الشرابي وابن كيسان، فيفقد صوته التأثير على أهل دومة الجندل.

الحكاية الرابعة حكاية الكيساني الجديد الذي يأخذ موقع جده المغضوب عليه الفتح بن كيسان، فيصير صاحب شرطة الشرابي الأخير، ومحطّ ثقته، والآمر الناهي في دومة الجندل، وهنا يقع الاختلاف بين رواية الجد ورواية الحفيد، فيأخذ الصراع بين شعب دومة الجندل وحكامهم الشرابيين منحى آخر، تتحرك فيه الأحداث بمشيئة عماد الدين ظافر الكيساني، بعد أن يعقد اتفاقا سريا مع ثابت الأزرق (القائد الجديد لشعب دومة الجندل)، ويجعل من الشرابي الأخير بيدقا يحركه بإرادته، فيذل سلطة الشرابيين بجملة مظاهر من بينها : أنه " كان يرسل الفحول من شرطته (فينقلبون) على ظهر ولي العهد الثاني (ابن الشرابي الأخير)، الذي يلهث عاضّا الحرير متلذذا"[1]، ومن بينها أنه كان يبعث أحد شرطته إلى مخدع الأميرة الشرابية ولادة، ليستقر فوقها في السرير، وبعد ذلك، " امتدت كف ضخمة إلى قطعة من ثيابها مندسة تحت قدميها وسحبتها إليها:

١ حكايات دوةم الجندل : ٠٠٦ .

– ويحك ماذا تفعل؟

– هي دليلي لمولاي عماد الدين على قيامي بمهمتي"[1].

ومن مظاهر الإذلال الأخرى، اختطاف ابن عم الشرابي الأخير، وإخفاء أثره عن الأنظار، وأخيرا جرّ الشرابي الأخير إلى حرب خاسرة، تنتهي بفاجعة السفن الشهيرة: " عادت السفن محملة برؤوس الجند المقطوعة، فهاجت دومة الجندل وماجت، وكانت أصابع الكيساني المدربة البارعة منتشرة في أوصال جسدها تحرك جمرها بالملاقط، ينفخ الرماد عنه فيزيده استعارا.

وكانت للأزرق صولة ومن ورائه دومة الجندل، دخلوا الصرح والشرابي يتقهقر.. ها يا ابن عماد الدين وقعوا في المصيدة؟ سيذيبهم الزيت الساخن، أكلّ شيء معدّ؟

..... دخلت جموع الأزرق من تحت فتحات الزيت في سوري الصرح الشرابي، لم تسقط قطرة، جحظت عينا الشرابي، الجموع تقترب فرّ داخل دهليز صرحه، وعينا ابن عماد الدين كعيني صقر تتطلّعان إلى مؤخرته المترجرجة أثناء ركضه الهلع، دلفت الجموع خلفه وثابت يصيح بصوت قوي متحشرج: هيا إلى رأس الفتنة لنقطعه.."[2]

الاختلاف بين وجهتي نظر الراويين كبير: الجد أخذ الأمور على ظاهرها، فوجد آخر الشرابيين المسؤول الأول والأخير عن الحروب المتواصلة والهزائم المتواصلة، ولم تقع عيناه على ظافر الكيساني، ولم

١ نفسه: ١١٦.

٢ نفسه: ٨٨٨.

يشعر بوجوده أصلا، والانتفاضة على سلطة الشرابيين تمت – من وجهة نظره – بمشيئة قائدها ثابت الأزرق وتخطيطه: " ومن آبار دومة الجندل وخرائبها المهجورة الخفية، ومن أدغالها القصية، انضم إليهم فتيانها ورجالاتها المغيبون، اقتحموا أبواب القصر العتيد ... حتى ألقوا القبض عليه، وقيد ذليلا كسيرا، ليمثل بين يدي ثابت الأزرق حاكمها الجديد ..."[١] .

أما الحفيد أو الراوي – المؤلف فقد روى الأحداث بصورة أخرى، فقد رأى ما لم ير الجد، رأى الأمور كلها تجري بأصابع خفية، ووجد في ثابت الأزرق بيدقا آخر تحركه أصابع ظافر الكيساني، ولكن من هو ظافر الكيساني هذا؟ ؟

" هو حفيد ابن الفتح ابن كيسان غير الشرعي من الأميرة علياء"[٢]، هكذا إذن، تجري الأمور بمشيئة لقيط ولد من سفاح سري، بين الأسرة الشرابية والأسرة الكيسانية.

التقابل القائم بين الجد والحفيد صورة للتقابل بين عصرين: عصر الحداثة وعصر ما بعد الحداثة، الجد بوجهة نظره يمثل التاريخانية كما قدمها عصر الحداثة وبما تتسم به من ضبط دقيق للحركية البشرية، والنظر إلى القانون الاجتماعي كقانون يقارب القانون الفيزيائي، أما الحفيد (الراوي – المؤلف) فإنه يمثل التحول الجديد في قراءة التاريخ

١ نفسه : ٢٤ .

٢ تفسه : ٠٠٧ .

وما يجسده من تشظية المعنى واللا معقولية، على وفق الصورة التي عرضها عصر ما بعد الحداثة،

لن نجانب الصواب إذا وجدنا في شخصية ظافر الكيساني علامة سيميائية على المنظمة السرية التي تحرك الأحداث السياسية من وراء الستار، ومن ثم نكون أمام منطق جديد في تفسير التاريخ، وتصير النهاية التي وصلت إليها دومة الجندل بانهيار سلطة الشرابيين، والتي رآها الجد نموذجا للمدينة الفاضلة، جاءت نتيجة منطقية للنضال الطويل الذي خاضه أهل دومة الجندل، تصير في نظر الراوي – المؤلف مجرد فصل من فصول المؤامرة التي تحركها المؤسسة السرية، وأنها لم تتحقق إلا بأصابع تلك المؤسسة، وإن نهاية ثابت الأزرق ستكون قريبة على يد تلك المؤسسة: "علت قهقهات ظافر بن عماد الدين من أعلى برج في السور الثاني في الصرح الشرابي، ونقل حرس الصرح وهم كيسانيون أقحاح قولته المتقطعة عبر قهقهاته وسيأتي دور قطع رأسك يا أزرق الأخرق"[1] .

تحيلنا في هذا النص قهقهات ظافر بن عماد الدين الواقف في أعلى البرج على قهقهات محب الدين الشرابي، التي يطلقها في أعقاب كل

١ نفسه: ١١٩ .

نكبة تحل على أهل دومة الجندل، وبذلك يتحقق التماهي بين شخصية ظافر الكيساني والسلطة الشرابية.

في الفصل هـ من الرواية تبرز وجهة نظر ثالثة في سرد الأحداث، إنها وجهة نظر الملاّ كارم القصّاص، التي تعيد كتابة التاريخ كما تريده المؤسسة السرية، وتطلع علينا صورة ظافر الكيساني على جدار مقهى الكيسانية، في دومة الجندل التي صار اسمها مدينة الكيسانية، كان "يعتمر خوذة معدنية يتوسط قمتها نتوء كعرف الديك .... العبارات المذهبة تحت الصورة، فتى الفتيان وحارس الأوطان وحامي حمى الفرسان الأمير العظيم الشان"[1].

يغيب تاريخ دومة الجندل بأكمله ولم يبق منه غير تلّ أثري يضم مقابر دونما شواهد، وبقايا مرقد مهجور متهدم لم يستطع الراوي أن يقرأ على واجهته غير عبارة قصيرة هي (مرقد السيار)، كل ما يعرف الناس عن أهلها الغابرين أنهم " أردأ خلق الله من الأنام، غضب الله عليهم فخسف بهم الأرض، وحولهم إلى أصنام"[2]، أما الجزء الباقي من المدينة فيصير اسمه الكيسانية، ظاهرها يشير إلى دولة عصرية، نظامها ديمقراطي انتخابي بدلالة وجود مجلس الشورى، تحكمه سيادة القانون بدليل وجود دار العدالة، لا أثر لأجهزة قمعية معلنة فيه، أما حقيقته فيكشفها السجن السري الذي اقتيد إليه الراوي – المؤلف، وهناك يكتشف

١ نفسه : ١٢٤ .

٢ نفسه : ١٢٩ .

أن تلك المؤسسات ما هي إلاّ واجهات خارجية فقط تتحرك بتوجيه دائرة البريد، التـي تديرها المؤسسـة السرية، وويل لمن يخالفها، فهناك ثلاثون آلة للتعذيب، تمارس في السجن السري.

التقابل بين دومة الجندل في أول الزمان ودومة الجندل في آخر الزمان، يأخذ مداه الأوسع، فـي حانـة المدينـة الجديـدة، ففـي الوقت الـذي كـان الآرموي "إذا ما غنى على سطح الدار صعدت الحسان والفتيان الرجال والنسوان إلـى سطوح المنازل ليسمعوه ويمنـع الكبار الوقار فيتروون فـي أقرب ركن من الدار إلى مبعث الأنغام"[1]، يجلس المغنـي الأعمـى فـي حانة المدينة الجديدة التي لا يدخلها إلا عيون صاحب البريد، فيغنـي لهم من شعر الآرموي لكن لا روح فـي صوته ولا روح فـي نغمـه، التجربـة النضالية العسيرة التي خاضها الآرموي تتحول من وجهة نظر الملاّ كارم القصاص إلى الضد، فيصير الآرموي مجرد قواد لجند هولاكو "خلص نفسه ومن معه يتقديم الجارية بتول ليضاجعها قائد المغول على مرأى منهم، بل وهم يغنون له ويرقصون ..."[2]

* * *

بحثا عن الهوية

يرى بول ريكور أن الهوية السردية هي الموقع المنشود للانصهار بين السـرد التـاريخي والسـرد الخيـالي[3]، وفـي ضـوء مـا تناولـه البحـث، وهـو

---

١ نفسه : ٧٨ .

٢ نغسه : ١٤٥ .

٣ يظنر : الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور: ٢٥١ .

يتعقب تشابك التاريخي بالمتخيل، ساعيا لاكتشاف المعنى من خلال ذلك التشابك، نستطيع القول، استنادا على ما ذكره بول ريكور، إن الهوية التاريخية هي المقولة الأهم التي تطرحها "حكايات دومة الجندل"، يبدأ طرح هذه المقولة باختيار الاسم المذكور بما يتضمنه من إحالة على القدم حدّ الاندثار والبعث إلى الحياة من جديد، وهنا لا بد من التذكير بما سبق ذكره، لقد وجد العرب تلك المدينة متهدّمة لم يبق إلا حيطانها وهي مبنية بالجندل فأعادوا بناءها وغرسوا فيها الزيتون وغيره وسموها دومة الجندل .. ، تلك أول صور الهوية المطابقة[1] بين دومة الجندل والعراق بتاريخه الموغل في القدم، والمتجدد دائما .

تتأكد هذه المطابقة، ويتأكد معها انتماء الراوي – المؤلف إليها، كلما قال "مدينة جدي " مشيرا إلى دومة الجندل .

الصورة الثانية للهوية المطابقة هي الدوام عبر الزمن، بحسب بول ريكور، إذ يعد الاهتمام بمسافة زمنية كبيرة معيارا آخر للهوية، ويعني بالدوام عبر الزمن الاستمرار غير المنقطع في تطور كائن ما من أول مرحلة إلى آخر مرحلة في نموه[2]، يتجسد هذا الاستمرار ببروز المازوخية صفة ثابتة لأهل دومة الجندل، تتكرر عبر تاريخها الطويل: العويل واللطم على الوجوه والصدور وتفجر الدماء، المراثي الحزينة التي تكرر نفسها مع كل نكبة تحلّ على دومة الجندل، مرثية أور القديمة هي نفسها تنشد في رثاء يسر بن سيار، وتتكرر في آخر الزمان والراوي – المؤلف

---

١ للمزيد عن مفهوم الهوية والطابقة يظنر : المصدر السابق : ٢٥٢ – ٢٥٣ ،

٢ يظنر: نفسه : ٢٥٣ .

يغادر مدينته بعد أن فقدت اسمها وتاريخها، وخارج النص كانت المراثي الحسينية ومواكب العزاء من السمات المهيمنة للشخصية العراقية، المطبق ومسرور السياف موجودان في أول الزمان وآخر الزمان، مثلما كان ديماس الحجاج بن يوسف وقصر النهاية ... تلك علامات ثابتة رافقت شعب دومة الجندل عبر تاريخه الطويل، إنه الدوام عبر الزمن، الصورة الأخرى للهوية المطابقة.

لن نجانب الصواب إذا قلنا إن "حكايات دومة الجندل" ترسم ملامح لهوية تاريخية جديدة، تريد لها أن تكون الهوية المهيمنة البديلة للهويات المهيمنة الأخرى، لقد لمسنا ظهور مثل هذه الهوية في بدايات القرن العشرين، فكانت مصر والشام مهدين لظهور هذا النمط من الهويات، فظهرت الدعوة إلى فرعونية مصر وكنعانية الشام، ولم تولد في العراق هوية مماثلة، وجاءت العروبية لتزيح النمطين الآنفي الذكر وتحل محلّهما هويةً مهيمنةً على امتداد الأرض العربية منذ خمسينيات القرن الماضي، والسؤال الذي يطرح نفسه ونحن نقرأ "حكايات دومة الجندل": لماذا ولدت هذه الهوية في العقد الأخير من القرن العشرين؟

للسؤال المذكور إجابات متعددة: نستل أولها من قولة للدكتور سمير بسباس خلاصتها أن الهوية هي الوسيلة الأساسية للدفاع ضدّ التلاشي[١]، و يتولّد الإحساس بالتلاشي من عاملين عام وخاص: العام ظاهرة تشمل

---

[١] الهوية بين الثابت والمتحول : د. سمير بسباس : مجلة جسور : لعدد - (7) السنة الأولى - أيلول/سبتمبر 2005

عالم اليوم بأسره، يقول محمد عابد الجابري:" إن التعارض بين العولمة والهويانية هو مظهر من مظاهر الصراع في عصرنا، وهو صراع يعيشه العالم ككل كما يعيشه كل بلد على حدة، متقدما كان هذا البلد أو متخلفا"[1]. ذلك لأن " العولمة تريد تجاوز الحدود القومية والتعامل مع فضاء جغرافي لا يعترف بالحدود، فضاء الكوكب الأرضي، فضاء الرأسمال الذي يقال عنه إنه لا وطن له"[2].

أما الخاص، فيتمثل بسلسلة الاحباطات التي يعيشها الإنسان العراقي في هذه المرحلة والهزائم التي منيت بها الأيديولوجيات السائدة، مما أدى إلى اكتساح الهويات المهيمنة المنبثقة عنها، الطبقية منها والقومية، وإلى التوجه نحو النبش في الجذور بحثا عن هوية جديدة، **فهل جاءت هذه الهوية الجديدة نفيا للهويتين الطبقية والقومية العروبية أم إكمالا لهما؟** نؤجّل الإجابة حتى نتعرف على الآخر الذي يقف مقابل الهوية الجديدة، ما دامت الهوية هي "الأنا"، و"الأنا" لا يتعرف على نفسه إلا عبر "الآخر"، كما يقول محمد عابد الجابري[3].

الآخر في "حكايات دومة الجندل" يتشكل من الأسرتين الشرابية والكيسانية، وإذ تظل تسمية "الشرابيين" خرساء لا تحيل من الوهلة الأولى

١ اللوعمة ومسألة الهوية بين البحث اللعمي والخطاب الإيديلووجي : محمد عابد الجابري http://www.aljabriabed.net/glob_identite2.htm:

٢ المكان نفسه.

٣ يظنر: وبعد ... فما الهوة؟ي : محمد عابد الجابري :

على شيء خارج النص، فإن تسمية "الكيسانيين" تحيل على فرقة من فرق الشيعة ظهرت في عهد الدولة الأموية، تقول بإمامة محمد بن علي بن أبي طالب (ابن الحنفية) ومهديته وغيبته، ومن ثمّ ظهوره في آخر الزمان ليملأ الأرض عدلا وقسطا، وتتعزز هذه الإحالة بالعودة إلى النص، لنجد الراوي الكيساني الملاّ كارم يقول بأن الأسرة الكيسانية تحكم "باسم الأمير الغائب سليل العائلة المقدسة السري الشرابي، منتظرة أوبته من بعد طول غيبته بالحكمة الربانية والقدرة الروحانية"[1]، وقد مرّ الحديث عن أن السري الشرابي ابن عمّ الشرابي الأخير قد غيّب بتدبير ظافر الكيساني؛ ليجر البلاد إلى معركة السفن الشهيرة، التي قضت على حكم الشرابية.

من خلال ما تقدمّ، ولما كان الغائب داخل النص ابن عم الشرابي الأخير، فإن الغائب خارج النص (محمد بن الحنفية) هو ابن عم الخليفة الأموي، فالاثنان قرشيان عبشميان، نستطيع القول بأن الأسرة الشرابية تحيل أولاً على الأسرتين الحاكمتين الأموية والعباسية، بينما لا تتحدد الكيسانية بأسرة بعينها بقدر ما تحيل على مدرسة فكرية، هي الغنوصية، وأثرها الفاعل في توجيه الفكر السلطوي، وهنا لا بد من الإشارة إلى ما ذكره اومبرتو إيكو بهذا الصدد، إذ يفيد أن يونك قد اكتشف عنصرا غنوصيا في كل إدانة من لدن الارستقراطية لمجتمع الجماهير، حيث قام

---

١ حكايات دوقم الجندل : ١٤٤ .

رسل الأجناس المختارة بحملة تقتيل وسحق وإبادة للعبيد المنغمسين في ملذات الدنيا[1].

هكذا يتمثل الآخر بالفكر الغنوصي دون تحديد هوية قومية أو عرقية أو طائفية، كما يتمثل بالاستبداد الذي وجدناه متمثلا بسلطة الأمويين والعباسيين، لكن دلالته تتسع لتشمل كل مستبد غاشم سواء أكان حاكما محليا، أو غازيا أجنبيا، يتضح ذلك من خلال البحث عن حقيقة محب الدين الشرابي الذي وجدناه متماهيا خارج النص بشخصية معاوية بن أبي سفيان وأبي جعفر المنصور وهارون الرشيد، نجده متماهيا بهولاكو، من خلال التاريخ المحدد لحياة صداح دومة الجندل "المولود سنة ٦١٣ هـ والمتوفى سنة ٦٩٣ هـ"[2]، والذي تعرض إلى اضطهاد محب الدين مؤسس الدولة الشرابية، فاستنادا إلى هذا التاريخ يتماهى محب الدين بهولاكو، وتأتي رواية الملاّ كارم لتؤكد صحة هذا الاستنتاج.

هكذا يكون الآخر الذي يسعى إلى محق الهوية العراقية كل طاغية مستبد معزز بالعقلية الغنوصية، سواء كان محليا أو أجنيا، وهنا يجري التأكيد على الدور الأجنبي في محق الهوية العراقية، فالكتاب الذي يربط دومة الجندل بجذورها الأولى (أور السومرية) قد أحرقت إحدى نسخه

---

١ التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: أومبرتو إيكو : تر : سعيد بنكراد : ط١ : ٢٠٠٠ : المركز الثقافي الغربي – الدار البيضاء : ٤٠ – ٤١ .

٢ حكايات دومة الجندل : ٧٤ .

بأمر مطران طليطلة، وأتلفت النسخة الأخرى غرقا في دجلة عند غزو الشاه عباس بغداد وانتصاره على الصوباشي[1].

مرّ بنا القول أن الرواية قد كتبت مع نهاية حرب الخليج الأولى وبداية حرب الخليج الثانية، فجاء الفصل (د) الخاص بالشرابي الأخير، تعبيرا عن تلك المرحلة، وما رافقها من اشتداد قبضة الدكتاتورية على عنق الشعب، وتصاعد الصراع بين النظام الدكتاتوري والغزو الأجنبي، وتوقع الانهيار الوشيك للدكتاتورية، نذكر هذه الحقائق التاريخية بوصفها مقولات مهيمنة ثقافيا لدى الذات المنتجة للنص وهي ذات جماعية، تماشيا مع المنهجية التكوينية، ومن بين هذه المقولات أن ذلك الانهيار لن يكون لصالح الشعب وتتويجا لنضاله الطويل، وإنما لصالح الأجنبي ونظامه العالمي الجديد، ومن هنا كان التصور لهذا الانهيار مبهما، قد يأخذ شكل تغيير داخلي، أو انتفاضة جماهيرية مستوحاة من انتفاضة آذار ١٩٩١، ولكن بأصابع خفية يحركها النظام العالمي الجديد.

أما الفصل الأخير فقد شكل نبوءة عما سيؤول إليه العراق بعد سقوط الدكتاتورية المحلية، ووقوعه في قبضة الرأسمال العالمي، تولد هذه النبوءة والذات المنتجة للنص ترسم رؤيتها للعالم تحت وطأة الإحساس بالتلاشي، ولنتذكر أن جولدمان قد قسم الوعي الذي تتأسس عليه "رؤية العالم" على قسمين: الوعي القائم والوعي الممكن، فالأول هو الإحساس

[1] نفسه: ٤٣ ـ ٤٤.

بظرفية واحدة تجمع بين أفراد الجماعة، وهو وعي متطور في بنيات متغايرة ومتلاحقة ، بينما يكون الثاني (الوعي الممكن) تصورا لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود.

يتجسد الوعي القائم في رسم الصورة المتوقعة لدومة الجندل وقد فقدت هويتها الحقيقية بتغيير اسمها وتاريخها، وظهورها بمظهر الدولة العصرية "فيها الشوارع المضاءة بالمسرجات تمر بها أحدث العربات وفيها أجمل البنايات"[1]، وهي لا يحكمها إلاّ القانون يومئ إلى ذلك أن أول ملمح يواجه الداخل إلى المدينة البناية المهيبة التي تعلو بابها الحجري كلمات وسط زخرفة محفورة (دار العدالة) ومثلها دار الشورى التي تومئ إلى النظام الديمقراطي ، وهي تخلو من كل أجهزة القمع التي عرفتها المدينة عبر تاريخها الطويل فلا نعرف من دوائرها غير دائرة البريد (البناية المسوّرة العالية التي يرتقى إليها بالسلالم)، ولعل في ذلك إيماءة إلى فاعلية وسائل الاتصال وتحويلها العالم إلى قرية كبيرة، ومن المؤسسات التي تواجه الداخل على المدينة خان المسافرين، وإن الذين يقطنونها "ناس من مختلف الأجناس"[2]، وتلك علامة على ذوبان الهويات في عصر العولمة، وخاصة هوية دومة الجندل.

لن يطول بنا المقام إلا سويعات قليلة لنكتشف أن ما رأيناه ليس إلاّ مظاهر زائفة تخفي خلفها الحقيقة البشعة للنظام العالمي الجديد،

---

١ نفسه: ١٢٩ .

٢ المكان نفسه .

فالمطبق ما زال قائما ووسائل التعذيب تعددت وازدادت شراسة، ومسرور السياف ما زال يدير المطبق، ومن ورائه دائرة البريد، التي تحركها أصابع المؤسسة السرية.

مما يقدمه الفصل الأخير من الرواية (فصل النبوءة) الفضاء الفكري لدومة الجندل في عصر النظام العالمي الجديد، وقد عكسته ثلاثة فضاءات مكانية داخل النص: فضاء الحانة وفضاء مقهى الكيسانية وفضاء تل الجندل متصلا بفضاء المطبق.

يقدم فضاء الحانة التي يديرها ياكوب التلمساني صورة للثقافة الإباحية الاستهلاكية في عصر العولمة بما تعرضه من وصف تفصيلي للمكان " أنوار الحانة أشد سطوعا والعطر أكثر ضوعا والهرج والمرج ... رائحة الخمر والدخان فوانيس ملونة علقت في زوايا الجدران ... جسد يتثنى وعواد أعمى ... كرر المطرب الأعمى شعر الآرموي لكن لا روح في صوته لا روح في نغمه ..."[1].

ذلك هو نمط الثقافة السطحية الزائفة، يقابله نمط آخر يومئ له فضاء مقهى الكيسانية التي تديرها الأسرة الكيسانية، بما يتميز به من جو خانق ورائحة دخان وسخونة نار وتخوت متناثرة وأقواس إيوانية وقطع نسيجية خطّت عليها آيات قرآنية بعضها بخطوط بينة وبعضها الآخر مغلقة مستعصية ....[2]، وبدل المغني الأعمى نجد الملا كارم القصاص يروي تاريخ المدينة بالصورة التي يريدها الكيسانيون، تلك صورة الثقافة

١ حكايات دومة الجندل : ١٣٥ – ١٣٧ .

٢ نفسه : ١٢٣ – ١٢٤ .

الغنوصية الموروثة، تبدو للوهلة الأولى أنها في تعارض تام مع النموذج السابق، لكن سرعان ما ينكشف التطابق في الأهداف بين الفضائين، الإثنان يسعيان إلى محو هوية دومة الجندل ومصادرة الرأي الآخر: في الحانة وسيلة المصادرة هي العفطة والبصقة والجلاّق (الشلّوت)، وفي المقهى الربابة التي تصير وسيلة تشويش كلما همّ الراوي بالدفاع عن تاريخ دومة الجندل.

يتجاور الفضاءان المذكوران وما أحاط بهما من مبان وشوارع وعربات، ليشكلا فضاء مدينة الكيسانسة بما تتضمنه من انغلاق وعدوانية في مقابل فضاء تل الجندل بما يتضمنه من انفتاح وألفة مرة وعلامات تحيل على الانقراض والتلاشي، حيث نور القمر (في مقابل أضوية الساحة المركزية) والرمال الأليفة والوادي المقدس .... قبور بلا شواهد كهوف وهياكل مظلمة وقبة زرقاء وصمت مطبق[1]، ذلك هو عالم الذات المنسحقة يرسم تحت وطأة الاحساس بالتلاشي.

إن ما تقدم كان صورة للوعي القائم رسمتها الذات المنتجة للنص تحت وطأة الإحساس بالتلاشي، وتشتدّ قبضة هذا الإحساس للدرجة التي تعطّل فاعلية الوعي الممكن فتعيقه عن رسم تصوّر لما ينبغي أن يكون من أجل تغيير ذلك الواقع القائم وتعديله تحقيقا للتوازن المنشود، فلم يبق منه إلاّ ما عكسه فضاء السجن في آخر الزمان، وهو يحتضن عددا من أهل دومة الجندل ويعرضهم إلى صنوف التعذيب، وتلك علامات

---

١ يظنر حكايات دوةم الجندل : ١٣٢ – ١٣٣ .

ديمومة الهوية الوطنية التي ترفض تزييف التاريخ وتسعى إلى فضحه حفاظا على ذاتها، مقترنة بديمومة سمتها الجوهرية: المازوخية.

*   *   *

ولنعد الان إلى السؤال المؤجل: هل جاءت هذه الهوية الجديدة نفيا للهويتين الطبقية والقومية العروبية أم إكمالا لهما؟

سبق الحديث عن أن البيروسترويكا وانهيار النظام الاشتراكي قد سبّبا اهتزاز الصورة لدى الذات المنتجة للنص، ومن ثمّ فإن الهوية الطبقية واحدة من المقولات التي اهتزت ملامحها، لكن القراءة الإجمالية للنص تكشف عن حضور النبض الطبقي في سياق الأحداث حضورا غائما لا يمكن رصد مصاديقه بشكل واضح، وكل ما يومئ إليه حلم الجد بأن أهل دومة الجندل أتقياء أنقياء يقيمون الوزن بالقسط ولا يبخسون الميزان، أن العتمة النى تغلّف الهوية الطبقية تحقق تاكيدا لرأي آلان تورين في أن القرن العشرين هو قرن الأمم، وتأكيد تاريخها وهويّاتها مثلما كان القرن التاسع عشر قرن الطبقات[٢١].

أما الهوية العروبية فأمرها مختلف نسبيا، فقد شكل حضورها محقا للهويات الوطنية التاريخية التي كانت مهيمنة في النصف الأول من القرن الماضي كالفرعونية والكنعانية، وقد سار باتجاهين مختلفين:

الأول اعتنق الهوية العروبية، وحاول أن يكرسها من خلال قفزه إلى السلطة عن طريق المغامرات العسكرية، والإمساك بكرسي الحكم بقبضة حديدية، وقد واصل إغفال الخصوصيات القطرية، فكان ذلك من عوامل فشل المشروع القومي العربي، يتجسد هذا الاتجاه بالتجربة الناصرية في مصر وتجربة البعث في العراق وسوريا.

أما الاتجاه الثاني، وهو المتمثل بتنظيمات حركة القوميين العرب في مختلف البلدان العربية، فقد رفض المغامرة العسكرية، وكان مساره الفكري يساريا، أوصله إلى اعتناق الماركسية اللينينية، فكرس نظرية تربط بين القومية والأممية، يتجسد ذلك من خلال طرح الشعار الأممي: " يا عمال العالم اتحدوا" إلى الجانب المشروع الوحدوي، كما ربط بين النضال القومي والنضال الطبقي، وقد رأى هذا الاتجاه أن الأهداف القومية العربية لا تتحقق إلاّ على يد الطبقة العاملة بمساندة الطبقات المسحوقة عموما، لكنه أغفل أيضا الخصوصيات القطرية.

ونتيجة لتشعب الهوية العروبية الآنف ذكره، فقد أخذت الهوية العراقية منحيين مختلفين:

الأول شكل ردّ فعل على العروبية القاتلة، فجاء رفضا كليا لها، جاعلا من الهوية التاريخية العراقية بديلا لها، بل وعدّ الموجات العربية القادمة من الجزيرة غزوا بدويا للحضارة العراقية (السومرية)، لقد برز هذا الاتجاه واضحا في الشعر العراقي بعد سقوط الدكتاتورية، وردّ فعل لعوامل سياسية آنية.

أما الاتجاه الثاني، فقد جاء منسجما مع الاتجاه العروبي اليساري، ومكملا له، وهو لا يضع العراقية في موقع مضاد للعروبة، وإنما يجد في التاريخ العربي مكونا أساسيا (وليس المكوّن الوحيد) من مكونات الهوية العراقية، ذات الجذور الموغلة في القدم، ومن ثم فإن الهوية العراقية بخصوصياتها وتكويناتها التاريخية المتعددة تشكل جزءأ من هوية أكبر هي الهوية العربية الجديدة، التي تختلف داخلها الهويات القطرية وتأتلف قي آن واحد.

وحين نعود إلى حكايات دومة الجندل نجد مفهوم الهوية فيها يقترب كثيرا من الاتجاه الأخير، ما دام تاريخ العراق بكل مراحله يشكل ملامحها، وما دام الآخر الذي يقف قبالتها هو الأصابع الخفية التي تومئ إلى النظام العالمي الجديد وأجهزته السرية.

* * *

٥

سلطة القمع
في النص النسوي العربي
(زهور ثلجيّة) مصداقاً

إن قراءة بدئية لزهور ثلجية[1] تكشف عن مجموعة مهيمنات، تحكم الأقاصيص العشر للمجموعة كلها، في مقدمتها **زاوية النظر**: إن الراوي في الأقاصيص العشر هو امرأة تقف في زاوية نظر ثابتة، محققة ما

١ زهور ثلجية: مجموعة قصصية للقاصة نعيمة مجيد: بغداد: ١٩٨٩.

يسميه جورج إيلان بالرؤيا المصاحبة[1]، فنرى الأحداث من خلال عينيها وأفكارها، فيؤدي ذلك إلى تميز العمل بالتبئير الداخلي الثابت (بحسب جينيت) حيث يمر كل شيء من خلال بطل واحد[2].

ولما كانت المهيمنة – بحسب جاكبسون[3] – هي العنصر البؤري في الأثر الأدبي، وانها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى وتضمن تلاحم البنية، فإن المهيمنة الأوّلى استدعت مهيمنة ثانية هي **المنلوج الداخلي،** حيث يرى جينيت ان التبئير الداخلي لا يتحقق بدقة إلا في الحكاية ذات المنلوج الداخلي[4]، من هنا يأتي الحضور الفاعل للمنلوج الداخلي، والذي يطغى أحيانا على السرد المباشر كثيرا، في أقاصيص المجموعة كلها.

وتستدعي المهيمنة الثانية مهيمنة ثالثة هي انقسام عالم القصة إلى عالمين:الأوّل واقعي قبيح يكشفه السرد المباشر للأحداث، والثاني عالم حلمي جميل يرسمه المنلوج الداخلي.

وتأتي المهيمنة الرابعة انبثاقا عن الأوّلى، فلما كان الراوي مثلي القصة داخل القصة – بحسب جينيت[5] – أي يروي أحداثا هو بطلها وشاهدها

---

١ عالم الرواية : رولان بورنوف وريال اوتوليه : ت نهاد التكرلي : مراجعة فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي: بغداد : سلسلة مائة الكتاب الثانية: ١٩٩١ : :٧٨ .

٢ خطاب الحكاية (بحث في المنهج) : جيرار جينيت :ت محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمرحلي :١٩٩٧: المجلس الألعى للثقافة :المشروع القومي للترجمة : :٢٠٢ .

٣ نصوص الشكلانيين الروس: تقديم تدوروف : ترجمة إبراهيم الخطيب : ؤمسسة الأبحاث العربية بيروت ٨٩٨٢ : ..

٤ خطاب الحكاةي :٢٠٤ .

٥نفسه :٢٥٨ .

وساردها، فإن ذلك يستدعي مرويا عنه، وتتسم العلاقة بين الاثنين بالتضاد. **فالبطل المروي عنه في أغلب أقاصيص المجموعة هو ذكر في مقابل الراوية الأنثى.** وهو غائب عن الأحداث دائما لا يظهر إلا في العالم الحلمي ومن خلال المنلوج الداخلي فقط، في مقابل حضور البطلة الراوية.

في ضوء هذه المهيمنات الأربع سنقف عند القصة الأهم **زهور ثلجية** :

* * *

لما كانت الذات هي موضوع السرد فقد اقتضى الأمر – بحسب جورج إيلان – ان يكون موقع الراوي داخل أحداث المتن الحكائي[١]. والسبب نفسه اقتضى هيمنة المنلوج الداخلي هيمنة كبيرة على المبنى الحكائي. ونتيجة لذلك تشكلت القصة من متنين حكائيين يؤديهما مبنى حكائي واحد . المتن الأوّل يمكن أن نطلق عليه المتن الواقعي يؤديه السرد المباشر وهو يرصد حركة البطلة الراوية على أرض الواقع باعتماد ضمير الغائب وهيمنة الأفعال الماضية في جمل قصيرة متناثرة بين مقاطع المنلوج الداخلي. ترسم أمكنة قبيحة: نفايات وأوحال وجدران عتيقة ومشابك سلكية ممزقة يعلوها الغبار وقضبان صدئة. الشيء الوحيد الجميل في هذا الواقع زهرة. لكنها تتعرض للسحق وتتناثر أوراقها. أما المتن الثاني فهو المتن الحلمي يؤديه المنلوج الداخلي. تبدأ

١عالم الروائي :٧٩ .

القصة وتختم به وهو ينقسم بدوره على مستويين. الأوّل مستوى على ضفاف الواقع. استذكارات لأحداث ماضية نتعرف من خلالها على المروي لها والبطل المروي عنه.

والمستوى الثاني فنطازي لا وجود له إلا في مخيلة البطلة الراوية، يعرض أماكن جميلة: بحيرة وزهور واسماك زينة ... ويكشف عن أحداث تدور بين الراوية والمروي عنه بصورة مضادة لما هو موجود في المستوى الأوّل٠.وهو يغطي الحيز الأكبر من النص، إن ذلك يدعونا إلى وقفة تأملية لمعرفة وظيفة الحلم في النص السردي.

في دراسة لقصص زكريا ثامر يحدد الدكتور رشيد بو شعير ثلاث وظائف للحلم: وظيفة اجتماعية وأخرى سيكولوجية وثالثة فكرية، وقد حدد الوظيفة الأوّلى في كونها إشباعا لرغبة الشخصية في تحقيق ما تصبو إليه اجتماعيا[١]، ويصف الوظيفة الثانية بأنها تلك التي تحور المكبوتات التي تصطدم بالقيود الاجتماعية والسلطوية[٢]، أما الثالثة فهي تخلق عالما مثاليا هروبا من الواقع المعيش الذي يتناقض في بنيته مع رغبات الشخصية القصصية[٣]، وإذا كان الحلم في كل قصة من قصص زكريا ثامر يؤدي وظيفة واحدة من الوظائف الثلاث، نجد الحلم في هذه القصة وعموم قصص المجموعة يجمع بين الوظيفتين السيكولوجية والفكرية معا، كما سيكشف عنه التحليل.

١الآداب : ١٣٩ ٠

٢نفسه: ١٤٢ ٠

٣نفسه : ١٤٣ ٠

لا يرتبط المتنان الحكائيان فيما بينهما إلا في موقعين من المبنى الحكائي: الأوّل في بداية القصة حين ترمي البطلة الراوية بقايا الزهرة في شارع تغمره النفايات والأوحال والمياه القذرة السوداء الراكدة، في هذا الموقع ينزلق السرد نحو المنلوج والعالم الحلمي، فتطفو الزهرة على بحيرة جميلة وتتحول أوراقها إلى زوارق ورقية ملونة... والموقع الثاني في نهايتها حين حل الغروب وهيمن اليأس"**نهضت تاركة الصخور الصامتة مذهولة مضطربة** " هنا تنزلق البطلة من العالم الحلمي إلى أرض الواقع لتجد نفسها في غرفة مكتبها في الدائرة.

إن سؤالا مهما يطرح نفسه، هو: لماذا ينقسم المتن الثاني المتحقق عن طريق المنلوج الداخلي إلى مستويين ؟ الإجابة تتطلب الرجوع إلى أريك فروم في كتابه "اللغة المنسية":

يقسم فروم الرمز على ضوء الصلة مع المرموز إليه على ثلاثة أنواع: الرمز الاصطلاحي والرمز العرضي والرمز الجامع. وهو بعني بالرمز الاصطلاحي الرمز المستعمل في كلامنا اليومي أي ما ترمز إليه العلامة من مدلول حيث تكون العلاقة علاقة اقترانية تواضعية اعتباطية[1].

اما الرمز العرضي فهو كالرمز الاصطلاحي " لا ينطويان على صلة جوانية مع ما يرمزان إليه"[2]، وأنما يرمز الرمز العرضي إلى صيغة انفعالية شخصية كان قد عاشها الفرد في السابق فيكون، "الاقتران بين

---

١ اللغة المنسية: اريك فروم :ت حسن قبيسي:ط١ : ١٩٩٥ . المركز الثقافي العربي:الدار البيضاء: ١٧ ـ ٨٨ .

٢اللغة المنسية: ١٩ .

الرمز والتجربة المرموز إليها اقترانا عرضيا تماما"[1]. أما الرمز الجامع فيتصف "بوجود صلة جوانية بين الرمز وما يماثله"[2] حيث يقوم على تجربة معيوشة ترتبط بين عاطفة معينة وفكرة معينة، وهو يختلف عن الرمز العرضي في كونه يقوم على تجربة مرّ البشر جميعا بها[3]، وهو يختلف عن الرمز الاصطلاحي الذي يقتصر على فريق من الأفراد، في كونه اللغة الوحيدة المشتركة بين سائر البشر[4].

إن أهمّ ما يعنينا في كلام أريك فروم قوله إن الرمز العرضي غير قابل للفهم فهما مباشرا من قبل الآخرين إلا بعد شرح حيثيات الأحداث المرتبطة به، لأنه يقوم على تجربة شخصية، لذلك فهي نادرا ما ترد في الأساطير والأعمال الأدبية[5]، خلافا للرمز الجامع الذي يرد في الأحلام والأساطير في الحضارات البدائية والمتطورة على حد سواء[6].

وإذ نعود إلى"زهور ثلجية " نجد المنلوج الداخلي مقسما على مستويين أحدهما يكون على ضفاف الواقع يسهم مع المتن السردي المباشر في رسم الحياة الماضية للبطلة، والآخر حلمي فنطازي تنطبق عليه لاعقلانية الحلم كلها، يترتب على ذلك **صيرورة المستوى الأوّل مرجعا للمستوى الثاني،** وبذلك نحصل على الرمز العرضي إلى جانب الرمز

١نفسه :٢٠ .

٢نفسه : ٢٠ .

٣نفسه : ٢٢ .

٤نفسه ٢٢ .

٥نفسه : ٢٠ .

٦ نفسه : ٢٢ .

الجامع في النص، فإذا كان اختفاء الرمز العرضي من الأعمال الفنية يأتي نتيجة كونه شخصيا؛ فإن وجود المستوى الأوّل، مرجعا للمستوى الثاني، يجعل عملية تأويل الرمز العرضي في هذا النص ممكنة٠

* * *

تقوم أحداث هذه القصة على ثلاث شخصيات البطلة الراوية والمروي عنه والمروي له، تبرز الراوية ابتداء من الجملة الأوّلى من المستوى السردي المباشر، قاطعة الطريق" **كل صباح تسير بخطوات هادئة ومتواصلة ٠٠٠ إلى أين ؟** "[1] وتنتهي في آخر جملة سردية بوصولها إلى دائرتها، دون أن يكشف السرد أيّ جوانب لشخصيتها، لكن المستوى الأوّل من المنلوج الداخلي يكشف عن علاقة تربطها برجل، العلاقة تبدو مجرد إعجاب بمظهره الخارجي، ثم يجري حوار عابر بينهما يكشف عن أن الرجل كان أصما أبكم.

أما المروي لها فهي شخصية هامشية تظهر على مستوى المنلوج الداخلي غائية تترقب البطلة حضورها لتخبرها شيئا مهما، وتظهر حاضرة مرة واحدة لكنها مستمعة، لا متحدثة ولا فاعلة، إن وجودها في القصة تقني وليس دلالياً، حيث أن لكل سارد داخل القصة مسرود له داخل القصة، لا يستطيع القارئ التماهي معه – بحسب جينيت–[2]، أما الوظيفة التي تؤديها هذه الشخصية فهي إحكام الترابط في المونتاج بين المستويات السردية الثلاثة.

١المجموعة :٣٩ ٠

٢خطاب الحكاية: ٢٦٨ ٠

أما المروي عنه فهو الحبيب الحلمي الذي لا وجود له إلا في مخيلة البطلة الراوية . شأن أقاصيص المجموعة كلها . تلتقطه هذه المرة من أرض الواقع، ومثلما تحولت الأوحال السوداء إلى بحيرة جميلة، تحول الفتى الأصم الأبكم الذي رأته في دائرتها إلى حبيب يحسن الكلام يحدثها عن الزهور ويرافقها إلى شواطئ البحيرة، تكشف له بعضا من مفاتنها، يبادلها المغازلة، وأخيرا يغوص إلى أعماق البحيرة ولا يخرج منها، تنتظره على الضفاف طويلا، حتى تيئس من عودته ... وفي ختام القصة تخبر صديقتها الغائبة أنها رأته وقد حياها وكان يحمل زهورا بيضاء .

إن المروي عنه واحد من الرموز العرضية التي جرت الإشارة إليها – قبل قليل – بالاعتماد على أريك فروم، والتي يحقق وجودها في المستوى الأوّل تفسيرا لوجودها في المستوى الثاني كما سيتضح لاحقا.

*　　*　　*

لقد شغلت الوقفات الوصفية مساحة واسعة من السرد والمنلوج الداخلي بمستوييه، وكانت موزعة بين ثناياهما على وفق مونتاج محكم، لا يكشف عن تقنية بارعة وحسب، وإنما يتضمن علامات سيميائية تسهم في إغناء المستوى الدلالي :

أوّل العلامات السيميائية التي تواجهنا على المستوى السردي هي عالم النفايات والأوحال والمياه السوداء، ثم تأتي الجدران العتيقة والغبار والصدأ الذي يملأ الطريق الذي تقطعه البطلة كل يوم، إن ذلك كناية

عن الواقع الفاسد، لكن في بداية الطريق تقف" **شجرة سدر شاخصة متعالية** "[1] تشكل هذه الشجرة المعادل الموضوعي للبطلة، إن رسم صورة السدرة بثباتها وتعاليها ووحدانيتها، تومئ إلى غربة البطلة التي يكشفها السرد المباشر، السدرة المتوحدة في مقابل البطلة التي تقطع الطريق وحدها، السدرة تستقبل الآخرين ببشاشة والبطلة تتعامل مع الأصم برقة وتحرص على ألا تجرحه، السدرة منتظرة بتعال والمرأة يطول انتظارها للحبيب ، لكنها تكابر وتزعم أنها رأته وقد حياها بباقة زهور بيضاء، هكذا تكون السدرة جزءاً من المعادل الموضوعي للبطلة الجزء الذي يقابل قسوة الواقع الخارجي.

أما الجزء الآخر الذي يكمل وظيفة شجرة السدر فهو الزهرة المدعوكة[2]، انها تومئ إلى الوجه الباطني للشخصية الأنثى، لقد شكلت الزهور في هذا النص العلامة السيميائية المهيمنة ابتداء من العنوان وانتهاء بآخر جملة، وحيث أن العلامة كوحدة دالة لا توجد بمفردها، وإنما على علاقة بوحدة أخرى أو وحدات أخر مكونة نظاما[3]، فإن هذه الزهور تقترن بالحبيب الحلمي كعلامة أخرى مع بداية القصة[4]، ثم تظهر في قاع البحيرة بيضاء كالثلج نائمة تصحو على جلبة الأسماك الحمراء وصوت المياه المتدفقة[5]، وتظهر ثالثة مقترنة بالحبيب وبالسمكة

١المجموعة: ٤١ .

٢المجموعة:٣٩ .

٣ النقد والدلالة : محمد عزام : دمشق: وزارة الثقافة : ١٩٩٦ : ١٢٥ .

٤المكان نفسه.

٥نفسه :٤٣ .

الحمراء[1]، ورابعة يجمع الحبيب أوراقها المتناثرة في أمواج البحر [2] ، وخامسة بيضاء يحملها الحبيب ويحيي البطلة بها، يبرز كل ذلك على المستوى الحلمي .

أما على المستوى الواقعي فلا تظهرإلاّ مرة واحدة، وفي هذه المرة تتناثر أوراقها ثم تدعكها البطلة حتى تخرج منها سائلاً لزجاً يلطخ أصابعها الناعمة، يحصل ذلك مقترناً بخطوات المرأة التي تكبر وتضطرب. وينتهي الأمر بها بأن تسقط في الأوحال السوداء، تشكل هذه الزهرة صورة للبطلة من الداخل، إنها تومئ إلى التهشم الداخلي الذي يفرضه الأنا الأعلى عليها، هكذا تشكل ثنائية الزهرة المدعوكة وشجرة السدر حالة تضاد بين ما تبدو عليه المرأة من الخارج من شموخ واتزان وبشاشة، وبين حقيقتها من الداخل وما تتضمنه من قهر وانسحاق وتهشم .

وهنا لا بد من الالتفات إلى الوظيفة السيميائية للمونتاج، فإن المقطع السردي الذي يرد فيه ذكر الزهرة يتقاطع مع مقطع استذكاري يرد فيه اقتران الزهور بالحبيب الغائب مما يمنح الزهرة دلالة انثوية، وتترسخ هذه الدلالة حين تدعك الزهرة فيخرج منها سائل لزج أخضر قاتم، يلطخ أصابعها الناعمة، يومئ ذلك إلى أن غريزة المرأة تكون مادة للتلويث كلما كشفت عن نفسها، وتتأكد الدلالة المذكورة بعد سبع صفحات، عند

---

[1] نفسه : ٤٥ .

[2] نفسه : ٤٧ .

وصف الصخور المغطاة بالفطريات"**المادة الخضراء لزجة و متكثفة**"[1]، تأتي هذه الجملة مقترنة بتكشف فخذي البطلة، لقد كان مرورها على تلك الفطريات سبباً في انزلاقها وفقدانها التوازن ومن ثم ابتلالها بالماء وتكشف بعض مفاتنها.

وتأتي البحيرة علامة سيميائية أخرى تشغل الحيز الأكبر من الوقفات الوصفية مشكلة المكان الذي تجري عليه أحداث المتن الحكائي الحلمي – الذي مرت الإشارة إليه آنفاً – لقد استهلّ النص بمقطع يصف البحيرة: "المياه الزرقاء تحمل الموجة البيضاء، بيضاء تتأرجح، تسيل، تغمق في اللون، أغمق، زرقاء فاتحة، أغمق زرقاء قاتمة "[2]، وفي هذا الاستهلال يتكثف معنى النص بأكمله، فالتحول في ألوان موج البحيرة من البياض إلى الزرقة الفاتحة، ثم إلى الزرقة القاتمة يشكل تكثيفا لتحولات الأحداث في المتن الحلمي، ابتداء من المرح على ضفاف البحيرة برفقة الحبيب وانتهاء بمغادرة البطلة بعد غياب الشمس وغياب الحبيب في أعماق البحيرة، ويتكرر هذا التكثيف لأحداث القصة ثانية في خاتمة المستوى الواقعي مشكلاً علاقة تناظر بين الاستهلال والخاتمة :"**الخطوات مسرعة ٠٠ الخطوات مستقرة ٠٠ الخطوات متباطئة ٠٠ الخطوات ساكنة في غرفة مكتبها في الدائرة**"[3]

١نفسه :٤٦ ٠

٢نفسه :٣٩ ٠

٣المجموعة :٤٨ ٠

بعد الجملة الاستهلالية المذكورة ينتقل النص إلى وصف أعماق البحيرة حيث تبرز النباتات العشبية وجذور شجرة سوداء وأسماك تداعب الجذور[1]، إن النص هنا يصف الرحم الأوّل للحياة، محققا تناصاً مع النظرية البايولوجية التي تشير إلى أن البذرة الأوّلى للحياة نشأت بشكل أحماض أمينية في أعماق البحار٠

تتبثق صورة البحيرة ثانية من بين الأوحال السوداء، بعد أن تسقط الزهرة المدعوكة فيها، وبهذا تكون البحيرة الجميلة حلما تعويضيا عن واقع فاسد اختارته البطلة . متجسدة بالزهرة المدعوكة . تعويضا عن تهشمها من الداخل تحت وطأة ذلك الواقع، تتأكد هذه الدلالة حين يسبح الحبيب بأعماق البحيرة للمّ شتات الزهرة[2]، انه تعبير عن الرغبة في الاتصال بالحبيب، لكن الرقيب الداخلي كان بالمرصاد فسرعان ما يقمع هذه الرغبة :"**يسبح ٠٠ يجمع ٠٠ يجمع ٠٠ تغرق الوريقات ٠٠ جمع قسما منها والأخرى تغرق** "[3]، تؤكد هذه الدلالة العبارة اللاحقة "**تحدق وما زال الثوب متكورا بيدها**"[4]

وتتعدد دلالات البحيرة، فتكون جزء من المعادل الموضوعي للبطلة يكمل وظيفة الزهرة وشجرة السدر، أنه الصورة الحلمية لها ولرغباتها في الاتصال بالحبيب، تكشف ذلك الجمل الآتية:"**خلع ملابسه وقفز إلى**

١نفسه : ٣٦ ٠

٢المجموعة :٤٧ ٠

٣ نفسه :٤٧ ٠

٤المكان نفسه٠

البحيرة٠٠ اصطدم بوجه الماء، حرك ساقيه، قدميه، يديه، إلى الأمام وإلى الخلف وبدأ الماء يدفع به نحو وريقاته، بطنه وصدره محمولان على ظهر كرة مطاطية من الماء، هو يضغط بثبات وهي تقاوم فتدفعه كرة الماء إلى جهة أخرى"[١] ويأتي غرق الحبيب في أعماق البحيرة دالاً على الرغبة في امتلاكه حد التماهي به، لكن الرقيب الداخلي الذي اغرق وريقات الزهرة . كما مر قبل قليل . يقف بالمرصاد ثانية ليجعل من غرق الحبيب غيبة نهائية فيمنح القصة خاتمة مأساوية، بدلا من أن يكون اتحاده بالبحيرة بلوغا لذروة السعادة.

يرى رولان بارت في النص مدخلا إلى شبكة لا تحصى من المعاني تتبدل آفاقها باستمرار بتبدل القراءات[٢]، وبناء على ذلك فإن وصف البحيرة المسهب المعقد يفتح بابا آخر للتأويل انه يحيل على الجهاز النفسي للبطلة، ولعل ما يدور داخل البحيرة إن هو إلا كناية عن الصراع القائم بين الليبيدو والأنا الأعلى ...والأمر يدعونا إلى الانتباه إلى سيميائية الألوان، تبدأ القصة بوصف الطبقة العليا: أمواج بيضاء وزرقاء ومياه رقراقة، أما أعماقها فهي أعشاب وجذور سوداء تداعبها سمكات حمراء، وتتكرر الصورة ثانية، وتبرز فاعلية السمكات الثلاث وهي "**تكشف طريقها بعنف وسط المياه الباردة، تدور ،ترقص ، احاطت بها بقع سوداء** "[٣]٠ ترد هذه الجمل ضمن مقطع استذكاري يسهب في

١المكان نفسه٠

٢ النقد والدلالة : ٥٢ ٠

٣المجموعة :٤٢ ٠

وصف حركة ماء البحيرة وقد توسط بين مقطعين استذكاريين: السابق يمهد لظهور البطل:

" **. تعرفين من قابلت اليوم؟**

. من ؟

. إحزري٠"

و اللاحق يبرز فيه البطل لأوّل مرة، إن هذا المونتاج يسهم بفاعلية في منح السمكة بعداً سيميائياً، فتترسخ دلالتها النفسية باقترانها باللون الأحمر، وبذلك تصير السمكة رمزا لرغبات اللبيدو تتوهج كلما اقترنت بذكر الحبيب، يتناوب المستويان في الظهور، وبهذا التناوب تترسخ الدلالات النفسية للبحيرة ومحتوياتها:"**الأسماك الصغيرة الحمر تجوب في قاع البحيرة مزهوة، تمرق مسرعة نحو الأعشاب القضيبية أشبه بحلقات متتالية**"[1]، وهنا لابد من التركيز الدقيق على عبارتي"الأعشاب القضيبية" و"حلقات الأسماك الحمراء وصوت المياه المتدفقة"، ثم :"**الزهور البيضاء نائمة متناثرة أشبه بالتلول الثلجية ٠٠٠ تصحو الزهور على جلبة الأسماك الحمراء وصوت المياه المتدفقة** ".

يأتي هذا المقطع الاستذكاري مع بدء الحوار بين البطل والبطلة متقاطعا معه، وكأن اللقاء بين الأزهار والأسماك صورة رمزية للقاء بين الشخصيتين، فبلقائهما نصحو الغرائز التي كانت نائمة كالتلول الثلجية، وبعد أن ينتهي الحوار الطويل بانسحاب الرجل وعودة المرأة إلى

١المكان نفسه٠

مقعدها، يقطع الاستذكار باستذكار آخر:"**حسين الأصم كان يحمل زهورا بيضاء، والسمكة الحمراء ذهبت في اغوار البحر**"[1]، هكذا أدى افتراق الاثنين إلى غياب السمكة الحمراء وحضور الأزهار البيضاء في قبضة البطل، تأتي هذه النتيجة حين تتنبه البطلة إلى أنها أسرفت بالحديث ـ على مستوى السرد الواقعي المباشر . ويدرك البطل أن طلبه قد رفض .

إن اقتران هذه الأحداث ببعضها يسهم في كشف الدلالات العميقة للبحيرة ومحتوياتها.

والعلامة السيميائية الأخيرة هي الدائرة التي لا تظهر إلا على مستوى السرد الواقعي المباشر، والتي شكلت الغاية التي وصلت لها البطلة، فكانت نهاية المطاف الذي تقطع الطريق كل يوم من أجل الوصول إليه، تبدأ الإشارة إلى الدائرة مع السطور الأوّلى بصيغة استفهامية:"**كل صباح تسير بخطوات هادئة متواصلة.. إلى اين ؟** "[2].

وتبرز ثانية بعد ثلاث صفحات:"**خطواتها العجلة تتباطأ فتجر قدميها بوهن نحو دائرتها** "[3]، تأتي هذه العبارات مسبوقة بمقطع يصف الحياة بأنها كرة سرابية منتفخة لا محيط لها ولا حدود. مركزها وهم وقطرها وهم. هكذا تكتسب الدائرة معنى يضاف إلى معناها المتداول الذي يعني مكان العمل فيتحول بفضل هذا المونتاج إلى المعنى الهندسي للدائرة او الحلقة المفرغة او المحيط الذي ليس له بداية ولا نهاية.

1نفسه : ٤٥ .

2نفسه :٣٩ .

3نفسه :٤١ .

وفي خاتمة القصة تقترن الدائرة بالسكون المطبق والوحدة، إنها علامة تومئ إلى الموت، تتأكد هذه الدلالة أوّلا بوجود السدرة في أوّل الطريق الذي تقطعه البطلة كل يوم، ترى لماذا وقع الاختيار على السدرة دون بقية الأشجار؟

يحيلنا السؤال على جاكبسون ومحوري الاختيار والتأليف، يرى جاكبسون أن الاختيار يقوم على أساس قاعدة التماثل والمشابهة و المغايرة والترادف والطباق[١]، ويتحقق التماثل بين السدرة والمرأة على وفق ما جرت الإشارة إليه سابقاً، ويتحقق الطباق بين السدرة وبين الزهرة على مستويين: المستوى السطحي، حيث نعومة الزهرة وخشونة السدرة وشوكيته، والمستوى العميق، حيث دلالة الزهرة على الليبيدو ودلالة السدرة على الأنا الأعلى، كما مر آنفا، ويرتبط المعنى المذكور بالقداسة الأسطورية التي تتمتع بها السدرة في الموروث الشعبي، التي تسعى البطلة إلى التماهي بها تحت تأثير أناها الأعلى.... وتبقى الوظيفة الأهم لاختيار السدرة هي الوظيفة المرجعية، حيث تذكرنا بطقوس تغسيل الميت قبل الدفن بأوراق السدر، و يحيلنا هذا التعدد لدلالات السدرة إلى موضوعة التكثيف عند فرويد إذ يرى أن للحلم في بعض جوانبه نزعة شديدة نحو التكثيف" فغالبا ما يرمز عنصر واحد في الحلم إلى عدد كبير من أفكار الحلم الكامنة، كأنما هو إشارة مركبة تشير إليها جميعا"[٢].

١ قضايا الشعرية : رومان جاكبسن : ت محمد الولي و مبارك حنون : دار توبقال للنشر : الدار البيضاء : ٨٩٨٨ ::٣٣ ٠

٢ معالم التحليل النفساني:سيجمند فرويد:ت د٠ محمد عثمان الدجاني:ط٤ : ١٩٦٦ : القاهرة: ٩٦ ٠

من هنا كان موقع السدرة في أوّل الطريق الذي ينتهي بالدائرة والسكون علامـة تـومئ إلـى النهايـة المحتومـة: المـوت، وبـذلك يتحقـق عنصـر الترادف، الـذي أشـار إليـه جاكبسـون، بـين الشـجرة ـ فـي أوّل الطريـق ـ والدائرة ـ في آخره ـ حيث يرمز كلاهما إلى الموت .

وتتأكد دلالة الموت ـ ثانيا ـ من خلال تحولات الألوان المستمرة: في جملة الاستهلال :تتحـول الألـوان مـن البيـاض إلـى الزرقـة الفاتحـة إلـى الزرقـة القاتمـة، وفـي النهايـة"**اللـون البرتقـالي راح يـذوب بـين التموجـات الداكنـة الزرقاء والسوداء** "[1]، ثم " **إن كل شيء هنا أمسى داكنا**".

تأتي هذه النهايـة نتيجـة منطقيـة لسلطة القمـع التـي مارسـها الأنـا الأعلـى علـى اللبيـدو وصـدى دلاليـاً للعنـوان" زهـور ثلجيـة "، الزهـور بمـا تحمله من علامـات علـى الحيـاة والخصـب والديمومـة، والثلج بمـا يحملـه من علامات على الموت والانطفاء .

* * *

---

[1] نفسه :٤٧ .

المصادر

الكتب

* الآثار الكاملة:٢ :غسان كنفاني: بيروت: دار الطليعة:ط١: ١٩٧٣.

*أسطوريات: رولان بارت : ت / د. قاسم المقداد : حلب : ١٩٩٦.

*إشكاليات المفاهيم في النقد الأدبي المغربي المعاصر:٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق): د. محمد خرماش :فاس: ط١ – ٢٠٠١.

*انفتاح النصّ الروائي : سعيد يقطين : بيروت– المركز الثقافي العربي : ط١ : ١٩٨٩ .

*بناء الرواية: د .سيزا قاسم: الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٨٤.

*بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): د.حميد لحمداني: المركز الثقافي العربي: ط٢ : ١٩٩٣ .

* تاريخ الرسل والملوك: محمد بن جرير الطبري: تح محمد أبو الفضل ابراهيم: ط٤ : دار المعارف بمصر.

*تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان) : محمد نديم خشفة: حلب : ط١ .
* التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: أومبرنو إيكو: تر: سعيد بنكراد: ط١: ٢٠٠٠: المركز الثقافي الغربي – الدار البيضاء.
*تحليل الخطاب الأدبي: على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد) : محمد عزَّام : اتحاد الكتاب العرب: دمشق – ٢٠٠٣.
*التحليل البنيوي للقصة القصيرة : رولان بارت : ت / نزار صبري : بغداد : دار الشؤون الثقافية – الموسوعة الصغيرة ٢٥٩ .
*التخييل القصصي: شلوميت ريمون كنعان: ت / لحسن احمامة: الدار البيضاء – دار الثقافة : ط١ – ١٩٩٥.
*التفاعل النصي : نهلة فيصل الأحمد: مؤسسة اليمامة الصحفية: كتاب الرياض ١٠٤ : ١٣١٩ هـ .
*تفسير القرآن الكريم : ج ٥ : أبو الفداء اسماعيل **ابن كثير** القرشي الدشقي : دار احياء الكتب العربية القاهرة.
*تيمور الحزين: أحمد خلف: بغداد دار الشؤون الثقافية: ٢٠٠٠.
*جماليات المكان : جاستون باشلار : ت غالب هلسا :بغداد :١٩٨٠ .
* الحضارة (دراسة في أصول وعوامل قيامها و تطورها): د. حسين مؤنس: الكويت : عالم المعرفة: ١ :١٩٧٨.
* حكايات دومة الجندل جهاد مجيد: دار الشؤون الثقافية: بغداد: ط١: ٢..٤.
*خطاب الحكاية : جيرار جينيت : ت / محمد المعتصم وآخران :القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة : ط٢ / ١٩٩٧ .
* زهور ثلجية: مجموعة قصصية للقاصة نعيمة مجيد:بغداد: ١٩٨٩ .
*السيمياء والتأويل : روبرت شولز : ت سعيد الغانمي : بيروت : ط ١/ ٩٩٤ .

*شعرية التأليف : بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي : بوريس أوسبنسكي : ت/ سعيد الغانمي و د ناصر حلاوي : القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة : ١٩٩٩.
*عالم الرواية : رولان برنوف وريال اوتوليه : ت نهاد التكرلي : مراجعة فؤاد التكرلي و د٠ محسن الموسوي: بغداد : سلسلة مائة الكتاب الثانية: ١٩٩١ . .
*العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي : د. محمد فخري الجزار : الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٨٨ .
*الفضاء الروائي في الغربة : منيب محمد البوريمي :بغداد :
*فلسطين والغزو الصهيوني : عادل حامد الجادر و عزيز عبد المهدي ردام : جامعة بغداد :١٩٨٤ .
*الفلسفة في معركة الأيديولوجية: ناصيف نصار : بيروت – دار الطليعة :ط٢ : ١٩٨٦ .
*قال الراوي : سعيد يقطين : المركز الثقافي العربي : ط١ : ١٩٩٧ .
*قضايا الشعرية : رومان جاكبسن : ت محمد الولي و مبارك حنون : دار توبقال للنشر: الدار البيضاء : ١٩٨٨ .
*معالم التحليل النفساني: سيجمند فرويد: ت د٠ محمد عثمان الدجاني: ط٤ : ١٩٦٦ : القاهرة .
*قضايا الفن والإبداع عند دستوفسكي : م .باختين : ت / د.جميل انصيف التكريتي : بغداد – دار الشؤون الثقافية – سلسلة المائة كتاب: ١٩٨٦ .
*القضية الفلسطينية في مختلف مراحلها: محمد عزة دروزة: صيدا – المكتبة العصرية:١٩٥٩ .
*اللغة المنسية: اريك فروم :ت حسن قبيسي:ط١ : ١٩٩٥: المركز الثقافي العربي:الدار البيضاء.
*ماركسية القرن العشرين: روجيه غارودي :ت / نزيه الحكيم : بيروت – دار الاداب : ط٢ – ١٩٦٨ .

*محنة فلسطين : صالح صائب الجبوري : بيروت :ط١ / ١٩٧٠ .
*معجم الأساطير : لطفي الخوري : بغداد :١٩٩٠ .
*معجم البلدان:٢ : ياقوت الحموي
*المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : وليم فراي : ت/ يوئيل يوسف عزيز : بغداد – دار المأمون :١٩٨٧ .
*المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: فاضل ثامر: المدى ط١: ٢٠٠٤.
*ملاحم وأساطير من أوغاريت : أنيس فريح : بيروت : دار النهار .
*من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل): بول ريكور: ت محمد برادة وحسن بورقية: مصر – عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية: ط١ :٢٠٠١.
*موجز تاريخ فلسطين الحديث: د.عبد الوهاب الكيالي:المؤسسة العربية للدراسات والنشر : ١٩٧١ .
*مورفولوجيا الخرافة : فلادمير بروب :ت ابراهيم الخطيب : الدار البيضاء : ١٩٨٦ .
*نحو رواية جديدة : آلان روب غرييه : مصطفى ابراهيم مصطفى :دار المعارف – مصر .
*نصوص الشكلانيين الروس : تقديم تدوروف : ترجمة إبراهيم الخطيب : مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت ١٩٨٢ .
*النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري:حنا عبود: دمشق – اتحاد الكتاب العرب : ١٩٩٩ .
*النقد الروائي كأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي): حميد لحمداني : المركز الثقافي العربي : ط١ : ١٩٩٠ .
*النقد والدلالة: محمد عزام: دمشق: وزارة الثقافة: ١٩٩٦.
* الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور: تحرير ديفد وورد: تر وتقديم سعيد الغانمي: ط١ : ١٩٩٩: المركز الثقافي العربي.

الأبحاث والدراسات

*دراسات في النقد الحديث : د. حسن المنيعي : فصل سوسيولوجية الأدب: للوسيان غولدمان.

* رواية الرواية التاريخية: ليندا هتشيون: تر شكري مجاهد : فصول : المجلد ١٢ : العدد ٢ : صيف ١٩٩٣

*الرواية وإعادة تحبيك التاريخ: د. نادر كاظم: www.jehat.com/ ar/ printpage

* العولمة ومسألة الهوية بين البحث العلمي والخطاب الإيديولوجي : محمد عابد الجابري http://www.aljabriabed.net/glob_identite2.htm

* : الكثافة السردية في الرواية العربية: د. عبد الله ابراهيم: /ttp://www.abdullah-ibrahem.com

* ما وراء الرواية ونرجسية الكتابة السردية: فاضل ثامر: الأديب العراقي : العدد الثاني: السنة الأولى: كانون الأول ٢٠٠٥ .

* الهوية بين الثابت والمتحول : د. سمير بسباس : مجلة جسور : العدد - (7) السنة الأولى - أيلول/سبتمبر 2005 .

* وبعد ... فما الهوية؟ : محمد عابد الجابري :

* وقائع ندوة الآداب: الرواية العربية إشكالات التخلق ورهانات التحول : الآداب ٧/٨ / ١٩٩٧.

* * *

إشارات لابد منها

* ١ نشرت الدراسة الأولى في مجلة دراسات نجفية :الصادرة عن مركز دراسات جامعة الكوفة: السنة الأولى : العدد الأول : ٢٠٠٤...

* نشرت الدراسة الثانية في مجلة دراسات نجفية الصادرة عن جامعة الكوفة: السنة الثانية العدد الثالث: ٢٠٠٤

* نشرت الدراسة الثالثة في مجلة الأيب المعاصر: ع١ : س ١ : نيسان ٢٠٠٥ .

* الدراسة الرابعة من بحوث ملتقى السياب الثاني الذي عقدته جامعة البصرة من ٩ – ١١ / ١ / ٢٠٠٧ .

الفهرس

www.dar-alkotob.com دار الكتب